

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Petzel
in St. Christina-Ravensburg.



XVI. Jahrgang.

1898.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	An die Leser	1		Das neue Kloster Schussenried	
	Zur Kunstgeschichte des Klosters Vorch	2		(Schluß)	63
	Der Hochaltar in der Stadtpfarr-			Zum Tabernakelbau	66
	kirche zu Ravensburg	6		Literatur	67
	Literatur	7	Nr. 8.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-	
	Annoncen	8		setzung)	69
Nr. 2.	Das Antependium der Stiftskirche			Die versteigerte ehemalige graflich	
	zu Comburg	9		Douglas'sche Sammlung alter	
	Der Rohrdorfer Altar und die Ge-			Glasgemälde (Schluß)	72
	mälde zu Gündringen	12		Der romanische Kronleuchter in der	
	Heiliggrabkapelle und Kreuzweg zu			Stiftskirche in Comburg	77
	Schmieden	15		Beziehungen zwischen Köln und Ober-	
	Mittheilungen	16		schwaben in der Mitte des 15. Jahr-	
Nr. 3.	Die neue katholische Kirche in Urach	17		hunderts	79
	Das Wappenbild in Vondorf	19		Gothischer Bildstock	79
	Der Rohrdorfer Altar und die Ge-			Mittheilungen	80
	mälde zu Gündringen (Fort-			Annoncen	80
	setzung)	20	Nr. 9.	Raphael's Sposalizio	
	Die Reutlinger Glockengießerfamilie			Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-	
	Eger	22		setzung)	85
	Das Altarkreuz	23		Der romanische Kronleuchter in der	
	Mittheilungen	24		Stiftskirche in Comburg	88
	Annoncen	24		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche	
Nr. 4.	Ueber die Existenzberechtigung des			zu Mengen	90
	Meisters Fr. Schramm	25		Literatur	92
	Reste von Malereien in Comburg	27	Nr. 10.	Raphael's Sposalizio (Schluß)	93
	Das neue Kloster von Schussenried	30		Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-	
	Literatur	31		setzung)	95
	Annoncen	32		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche	
Nr. 5.	Ein Gang durch restaurirte Kirchen			zu Mengen	98
	(Fortsetzung)	33		Literatur	100
	Marianische Symbole	38		Annoncen	100
	Das neue Kloster von Schussenried		Nr. 11.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-	
	(Fortsetzung)	40		setzung)	101
	Literatur	42		Albrecht Dürers Stellung zur Re-	
	Annoncen	44		formation	104
Nr. 6.	Die kirchlichen Metallarbeiten	45		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche	
	Die versteigerte ehemalige graflich			zu Mengen (Fortsetzung)	107
	Douglas'sche Sammlung alter			Mittheilungen	108
	Glasgemälde	48	Nr. 12.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-	
	Ein Altarwerk aus Weingarten	51		setzung)	109
	Das neue Kloster von Schussenried			Albrecht Dürers Stellung zur Re-	
	(Fortsetzung)	55		formation (Fortsetzung)	111
	Annoncen	56		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche	
Nr. 7.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fort-			zu Mengen (Fortsetzung)	116
	setzung)	57		Künstler- und Kunstgegenstände der	
	Die versteigerte ehemalige graflich			Schloßkirche zu Ludwigsburg	117
	Douglas'sche Sammlung alter			Literatur	119
	Glasgemälde (Fortsetzung)	60		Annoncen	120

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- | | |
|--|---|
| <p>Altar, Mohrdorfer 12.
 Altarwerk aus Weingarten 51.
 Antependium in Comburg 9.
 Bavendorf, Kirchenrestauration 33.
 Bildstock, gothischer 79.
 Cement zum Kirchenbau 24.
 Comburg, Antependium 9.
 Comburg, Kronleuchter 77.
 Comburg, Malerei 25.
 Douglassche Glasgemälde-Sammlung 48 f.
 Dürer, Albrecht 104 f.
 Eger, Gießereier 22.
 Engel in der altchristlichen Kunst 92.
 Farbenlehre von Berger 44.
 Frankenhofen, Kirchenrestauration 36.
 Gang durch restaurierte Kirchen 33 f.
 Glasgemälde, Sammlung, alter 48 f.
 Glasmalerei von Dr. Didtmann 42.
 Gündringen, Altar und Gemälde 12 f.
 Heßner, kirchliche Baukunst 31.
 Kirche, katholische, unserer Zeit und ihre Diener
 in Wort und Bild 7.
 Kirchen, restaurierte 33 f.</p> | <p>Köln und Oberschwaben, Kunstbeziehungen 79.
 Kreuzwegstationen 16.
 Kronleuchter in Comburg 77.
 Ländorf, Wappenbild 19.
 Lorch, Kunstgeschichte des Klosters 2.
 Ludwigsburg, Schloßkirche 117.
 Mengen, Delberg 90 f.
 Metallarbeiten, die kirchlichen 45 ff.
 Oberzell, Kirchenrestauration 97.
 Didtmann, Dr., Glasmalerei 42.
 Delberg in Mengen 90 f.
 Glasmalerei, Technik der, von Fischer 67.
 Raphaels Spösalizio 81 f.
 Ravensburg, Hochaltar 6.
 Reutlinger Gießereier 20.
 Schmieden, Heiliggrab und Kreuzweg 15.
 Schramm, Fr. 25.
 Schussenried, das neue Kloster 30 f. 40. 55. 63.
 Symbole, Marianische 38.
 Tabernakelbau 66.
 Urach, neue Kirche 17.
 Wappenbild in Ländorf 19.
 Weingarten, Altarwerk 51.</p> |
|--|---|

Kunstbeilagen.

- | | |
|--|---|
| <p>Nr. 1. Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.
 Nr. 3. Die neue katholische Kirche in Urach.
 Nr. 6. Kreuzigungsgruppe nach dem Entwurf von Hans Holbein aus der Graf Douglasschen Glasgemälde-Sammlung.</p> | <p>Nr. 7. Mater dolorosa nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien und St. Wolfgang.
 Nr. 8. St. Venno und St. Hugo nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien aus der Graf Douglasschen Glasgemälde-Sammlung.</p> |
|--|---|

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stüttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1898.

An die Leser.

Durch Beschluß des Ausschusses des Diözesankunstvereins und nach Bestätigung dieses Beschlusses Seitens des hochwürdigsten Bischoflichen Ordinariates am 17. Mai d. J. ist der Unterzeichnete an Stelle des leider so früh und entzweigten und verdienten Stadtpfarrers E. Keppler zum Redakteur dieser Zeitschrift bestellt worden und hat er am 1. Januar d. J. diese Stelle angetreten. In dankenswerther Weise hat Herr Professor Dr. Keppler in Freiburg in dieser Zwischenzeit die Redaktion geführt und scheidet nun von dieser Stelle, hoffentlich nicht, ohne auch in Zukunft dem „Archiv“ treu zu bleiben; gewiß bin ich der Zustimmung aller Mitglieder des Kunstvereins und der Leser des „Archivs“ sicher, wenn ich ihn dringen auch für die Folgezeit um seine bisher von allen geschätzte Mitarbeit ersuche.

Was Programm und Tendenz dieser Blätter für die Zukunft anlangt, so wird auch der neue Redakteur hierin keinerlei Veränderung eintreten lassen, sondern sich an das bisher bewährte „Programm“ halten, das der selige Prälat Dr. Schwarz an die Spitze dieser Zeitschrift (Nr. 1, 1883) so klar und übersichtlich gestellt hat und das derselbe in einem „Brief an einen Freund“ (Nr. 7 v. J. 1887 S. 74) noch kurz vor seinem Tode wiederholt und erläutert hat. Die praktische Richtung dieser Blätter soll auch in Zukunft „ihren Untergrund in der Theorie und in der Geschichte der Kunst“ haben. Wenn Herr Professor Keppler in seinem Abschiedsworte der letzten Nummer einen eindringlichen Aufruf an alle Abonnenten ergehen läßt, „dem Blatte, das nach seiner Ueberzeugung seine Mission noch nicht vollendet hat, treu zu bleiben und neue Freunde und Leser zu werden“,

so schließen wir uns diesem Aufrufe mit ganzem Herzen an. Es ist in der That noch viel zu thun, und würde unsere Zeitschrift auch nur noch die eine Mission zu erfüllen haben, die Industrie, die mit ihrer fabrikmäßigen Herstellung auch wieder in neuerer Zeit künstlerische Plastik und Malerei aus den Gotteshäusern zu verdrängen sucht, zu bekämpfen und, durch Hervorhebung von eigentlichen Kunstwerken der Kirche den ihr allein gebührenden und berechtigten Schmuck zu wahren, so würde auch diese einzige Aufgabe immer noch der vollen Unterstützung des Klerus würdig sein.

Sah sich ja erst noch in jüngster Zeit das Münchener Erzbischöfliche Ordinariat veranlaßt, die Künstler gegenüber der Konkurrenz der Verfertiger solcher billigen Industriewaare beim katholischen Klerus in Schutz zu nehmen. „Bei dieser Konkurrenz ist der Künstler — heißt es in dem betreffenden Erlasse —, wenn er überhaupt noch Aufträge erhält, gezwungen, um geringe Bezahlung möglichst rasch und flüchtig zu arbeiten; er wird so nicht mit jener hingebenden Liebe, die zur Herstellung eines Kunstwerkes unerlässlich ist, arbeiten; er wird nicht sein ganzes Können in eine Arbeit setzen, die ihm so schlecht gelohnt wird; oder er wird das Gebiet der christlichen Kunst, auf welchem er sein Auskommen nicht mehr findet, überhaupt verlassen. Die unausbleibliche Folge wird sein, daß die christliche Kunst, überwuchert von den unedlen Surrogaten der Industrie, immer mehr dahinsiechen und zu Grunde gehen wird.“ Der Klerus wird fortan ermahnt, solche fabrikmäßig hergestellte Erzeugnisse der Industrie, auch wenn sie Schenkungen seien, nicht mehr zuzulassen, Skulpturen und Gemälde sollten bei tüch-

tigen Künstlern unmittelbar in Bestellung gegeben werden. Dadurch werde der Künstler veranlaßt, offen mit seinem Namen für sein Werk einzustehen, statt daß er hinter einem Lieferanten verborgen bleibt.

Auch in unserer Diözese sucht sich solche Konkurrenz Geltung zu verschaffen und da soll das „Archiv“ am Platze sein, in praktischen Winken seinen Lesern die Gesichtspunkte darzubieten, die als Leitstern dienen müssen bei künstlerischen Ausstattungen und Renovationen der Gotteshäuser; es wird auch in Zukunft seine Aufgabe sein, vor mancher Verirrung des Urtheils und des Geschmacks zu bewahren. Eine Besprechung schon des ersten Jahrganges unserer Zeitschrift, welche in einem katholischen Blatte erschienen ist, macht die Bemerkung, daß das „Archiv“ in dieser Hinsicht dem katholischen Klerus Württembergs, der sich jeder Zeit durch Kunstsinne ausgezeichnet habe, alle Ehre mache. Möge darum auch die jüngere Generation dieses Klerus — und darum ersuche ich ihn angelegentlichst in seinem eigenen Interesse — dem „Archiv“ die gleichen Sympathien entgegenbringen, die ihm der ältere entgegengebracht hat und noch entgegenbringt; mögen wir alle durch materielle und geistige Hülfeleistung unsere Zeitschrift in den Stand setzen, namentlich auch durch eine reichere Illustration mit Nachdruck und Erfolg weiter zu arbeiten im Dienste der heiligen, christlichen Kunst.

Der Redakteur des „Archivs“

Pfarrer Deßel,

Vorstand des Württembergischen Diözesanvereins für christliche Kunst.

Zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch.

Von Theodor Schön.

Das im königlichen Staatsarchiv in Stuttgart befindliche rothe Buch des Klosters Lorch enthält mehrere Einträge, welche für die Geschichte der christlichen Kunst in Württemberg werthvolles Material bieten. Es findet sich nemlich auf Seite 150: In nomine sancte et individue trinitatis patris et filii et spiritus sancti. Anno domini millesimo cccc^o lxxxiii^o sub regimine reverendi in christo patris et domini domini Georgii abbatis monasterii sancte Marie uirginis in

Lorch consignata et conscripta fuerunt omnia clenodia et ornamenta ad diuinum cultum pertinentia per fratrem Augustinum Sartoris de Gamundia monachum professum, presbyterum et tunc temporis custodem ipsius monasterii ad honorem dei et utilitatem ipsius monasterii et ad eternam rerum memoriam.

Item calix unus, quo nemo propter magnitudinem utitur.

Item (durchstrichen tredecim) calices dispositi pro missis celebrandis cottidianis.

Item baculus pastoralis in ualore centum et vndecim florenorum renensium confectus in civitate Wil sub abbate Nicolao.¹⁾

Item mitra in ualore sexaginta florenorum renensium facta in monasterio per quendam artificem de Nuremberga.

Item alia mitra albi coloris mediocriter ornata de monasterio Zwifalten asportata et propinata.

Item liber antiquus, qui continet textum quatuor ewangelistarum auro et gemmis ornatus, cujus scriptor ignoratur.

Item tabula auro et argento ornata, in qua antiquo lignum sancte crucis conseruatum fuit.

Item crux argentea interius exteriusque deaurata, in qua modo lignum sancte crucis conseruatum.

Item due pixides argenteae pro conseruatione eukaristic, que inponuntur duabus capsis de cupro factis et exterius de auratis.

Item due pixides argenteae pro crismate et oleo infirmorum in pixide de auri calco conseruande.

E. 151. Item die guldin schub²⁾ vnser lieben Frauen.

Item due ampulle argenteae pro festiuitatibus.

Item tres annuli argentei et deaurati.

Item duo paria cyrotecarum³⁾ mediocriter ornata.

¹⁾ Nikolaus Schenk von Arberg 1460 bis 1477.

²⁾ = Schühlein, Schuhe.

³⁾ Die Handschuhe, deren sich der Abt bei der Liturgie bediente.

Item monstrancia vna argentea pro festo corporis Christi. Am Rande: item durch abbt Bastian ⁴⁾ ist gemacht die monstranz zu Vlm von maister Erasmus ⁵⁾ vmb fünfhundert lib. uel minus.

Item ain ganz silberiner arm Darinn ist Sant Bartholemeus arm vnd ander hailtum.

Item ain kupferin monstranz darinn ist hailtung von Sant Anthoni Siluester vnd anderen hailigen vnd ist übergült.

Item II messin monstranz vnd sind die men darin nit gewicht zu dem sacrament vnsers herrn.

Item ain messis monstranzlin Darin ist de sudatione domini.

Item ain crüglin, ist oben silberin vnd der fuß kupferin vnd hatt hailtum von Sant Afra, Hylaria digitis.

Item ain kupferins crüglin vnd übergült hatt hailtum von Sant Steffan vnd anderer hailigen.

Item ain übergülts crütz mit III berilsen ⁶⁾ zu precession oder crüggang ze hyn.

Item ain altes lederlin mit silber beschlagen, darinn ist hailtum.

Item III alten lederlin, der sind II messin, darinnen ist hailtum.

Item agnus dei, die sind silberin vnd übergült vnd die bruchent die priester jettlicher, das im zugeordnet ist.

Item ain schifflin zu dem Wirach, ist von kupfer vnd übergült gemacht anno domini M.^o CCCC^o LXXXVI^{to}.

Item II messin monstranz, darinn ist hailtung sancti Johannis Baptiste, in alia Sancti Nicolai episcopi et aliorum sanctorum.

Item ain cupferin vnd übergült monstranz, darinn ist das güldin täfelin mit der friechischen geschrift.

E. 152. Item zwai hülgin brustbild Sant Peters vnd Sant Pauls, darinn ist hailtung von vil zwelfbetten.

Item II hülgin bilder der hailigen zwelfbotten Symonis et Jude, darin ist hailtum.

Item ain hülger vnd umbergüter arm,

darin ist hailtung von Sant Johannis vnd Pauli fratrum.

Item ain hülgin vnd umbergüter arm, darin ist Sant Oswalds arm vnd ander hailtung.

Item ain hülgin übergülts prustbild, darinn ist hailtung von sant katherinen vnd anderes.

Item ain hülgin täfelin, darinn sind II silberin täfelin mit friechischer geschrift.

Item ain hülgin übergüter arm, darinn ist Sant Laurentzen des marterers arm vnd von sinen rippen.

Item vil hülgin täfelin, darin ist hailtung, hatt frater Augustinus innor lassen machen zu Vlm.

Item silberin täfelin, darin ist Sant Maurizen hirschal.

Item ain kopff oder hauptbild Sant Johannis Baptiste.

Item ain cypressis trüchlin, darinn ligt die güldin schyb vnd ander hailtung.

Item zwai brustbild, darin sind II häupter von Sant Brjalen gesellschaft.

Item III täfel mit vil hailtungs darinne, die paler Wendelinus hatt machen lassen.

Item ain schwarze insel. Item ain straußenay.

Item vil täfelin mit hailtung gesaffet durch den Custer Augustinus dem iungeru vnd den Rudolffen Nestlin Augeat et conseruet deus haec et omnia alia semper.

E. 153. Item in dem Jar, als man zalt von der gepurt Christi tusent vierhundert achtzig vnd vier Jar vnder abbt Jörgen ist gemacht worden die täfel uff dem freualtar von maister Jörgen Stainhower ⁷⁾ ze Vlm vum drüthalbhundert güldin. Daran sind geben II centum güldin von Melchior von Herckam, ⁸⁾ die er sinem sun Anshelm ain Gementeherrn ze lorch für sin erbtail vnd für all ansprach durch erlaubung des hailigen stuls ze Rom vnd auch aines bischoffs zu Angespurg uszgemacht vnd zugeordnet hatt nach sinem tod. Das überig git ain apt

⁴⁾ Abt Sebastian Zitterich, 1510 bis 1525 oder 1526.

⁵⁾ Wohl der 1517 genannte Erasmus Krauß. (A. Klemm in Württ. Jahrb. 1882, S. 155.)

⁶⁾ von Beryll, dem Smaragd der Alten.

⁷⁾ Jörg Zürkin der ältere 1458 1491, siehe A. Klemm in den Württ. Jahrbüchern 1882, Seite 82.

⁸⁾ Stättmeister in Gmünd 1442, Bürgermeister 1445 und 1449, verließ später die Stadt und erwarb Güter zu Schnailberg und Essingen.

ze Lorch vnd ist dem maister zu den bestimpten summa der drißthalbhundert guldin, die man im sol geben nach den zilen vnd Zaren an win oder an gelt III iuder wins, die zu denselben zitten vmm xxx guldin gescheht sind worden, gegeben vnd geschenkt worden.

Item die tafel uff Sant Bartholemeus alter gemacht worden durch ainen maister von Kirchen ⁹⁾ vmm xx guldin vnd hatt daran gegeben Anna von Schlatt x gulden, die andern x guldin haben gegeben die edlen vnd vester Zundher Ernst vnd Zundher Jörg kaid von Schächingen vnd ist das beschähen anno domini M.^occcc^olxxxiii vnder dem erwidrigen herrn abbt Jörgen.

Item anno domini M.^occcc^olxxxvii¹¹⁾ facta est asportata fuit tabula, que posita est super altare Sante Katharine uirginis, in ualore constabat xl aureos, quorum viginti prouenerunt de bonis olim Johannis Kerler, fratris domini Georgii.

§. 154. Item ain gemalet lhyen rugethuch.

Item ain rotter sidiener golter zu der stifter grab.

Item ain schwarz sidiis tuch mit den helffen vnd griffen über der stifter grab vnd andere teppich.

Item vil alter tücher zu jeden alter ze döcken.

Item wysz fürhäng.

Item ain rott sidiis tuch ze spraiten an dem palntag.

Item ain rott sidiis tuch, zutecken das hailig crutz an dem karfftag.

Item ain grünsz tüchlin von siden, das der capellan zu den insulen brucht.

Item ain wysz syden tüchlin zu der paten ze döcken.

Item ain gren siden tüchlin zu der paten.

Item II sidiener stabfenlin, ain rotts vnd ain getailts.

Item III sidiu mentelin zu bedöcken das sacrament vnser herrn vnd das hailig öl.

Item ain willis ¹⁰⁾ tepich für den fronalter ze spraiten.

Item III küßin in das prespiteri.

Item III zwechlen mit gold zu den pulpreten.

Item ain tischlach vnd ain zwechel für die franken, wann man sie berichten vnd ölen will.

Item ain rott sydis tüchlin zu der paten.

Item III van vsz rottem arlsiz ¹¹⁾ gemacht vnd II klainen vnd ain wisser saue.

Item II schwarz willin meszgewand gemacht vsz pfaff Ebners mantel mit alb stel.

Item die tafel uff Sant Mauritius altar ist gemacht anno domini lxxxxv vmb lxviii guldin vnd hatt sie gemacht maister Hans Schüllein ¹²⁾ von Bln.

Item die viii guldin sind im darzu geben, wann si ward vmb lx gulden verdinget utre.

§. 155. Item ain grener semeter mantel.

Item ain schwarzer semeter mantel pro domino abbate mit ainem capußlin.

Item ain rotter güldiner mantel.

Item ain wisser damastiner chormantel.

Item ain gelber mit den adlern.

Item III gelb sydin mentel. Sind anders geforbet worden.

Item ain blauer sidiener mantel.

Item ain falber sidiener mantel.

Item II rott sidiener mentel. Item II rot von arlsiz.

Item II grien arlsizin mentel.

Item II wisz arlsiz mentel.

Item III sidiener mentel diuerji coloris.

Item VI forhemender mit ermlen pro festiuitatibus.

Item III linin forröck pro scholaribus.

Item ain schwarzer sidiener mantel.

Item ain wisser damastiner mantel oder chorkapp, hatt abbt Jörg ¹³⁾ konfft.

Item ain gelber chormantel, rott geforbet vnd durch den custer Augustinum gemacht.

Item XII fürtäglischer fürheng zu dem fronaltar vnd zu den andern.

Item rott vnd wisz fürheng durch den jungen Augustin gemacht.

¹¹⁾ = gewebtes Zeug.

¹²⁾ Hans Schühlein, 1468 und 1492 (G. Fischer, Geschichte der Stadt Bln, S. 238), richtiger Hans Sühlin († Anfang 1505). Siehe allg. deutsche Biographie 32, 641–643.

¹³⁾ Georg Kerler, 1480–1510.

⁹⁾ Dieser Meister läßt sich nicht näher nachweisen. ¹⁰⁾ = wollener.

Item vil corporal¹⁴⁾ mit den taschen, die den priestern zu mach¹⁵⁾ geordnet sind vnd ettliche für die göst.

Item die tafel uff allehailigenaltar, ist gemacht worden von maister Ludwig zu Stutzgarten¹⁶⁾ vñ das corpus, das der schreiner zu Lerch hatt gemacht vnd kostet vom maler xl guldin, daran hatt geben Laurentz Degan, ettwan Amptman vnd darnach freündner zu Lerch im kloster xxx guldin vñm sin pfründ vnd der abbt Jörgen nach der gepurt Christi tusent vierhundert nunzig vnd sechsten jar.

§. 156. Item ain grien sametin messgewand mit alb stol.

Item ain rott guldin messgewand mit alb stol.

Item ain wiß damasten messgewand mit alb stol.

Item aber ain wiß damasten messgewand mit alb stol.

Item ain rott semeten messgewand mit alb stol von den Schächingern.

Item ain rott semetten messgewand mit alb von den von Wellwart.

Item III grien sidin messgewand mit alb stol.

Item II schwarzen mit gelbin vögel mit alb.

Item II rott sidin messgewand mit alb stol.

Item ain sidin messgewand mit alb stol.

Item III rott sidin messgewand mit alb stol.

Item ain brun sematin messgewand mit alb stol, von Renwart, ritter. (Wohl von Wöllwarth.)

Item ain rott arliß messgewand mit alb stol.

Item ain schwarz semetten von den Schächingern.

Item ain schwarz semeten von den Wellwartten.

Item II semetin mit alb stol. Die hatt abbt Jerg kauft.

Item ain schwarz damastin mit der gestidien Marien.

Item II schwarz damastin mit alb stol.

Item II schwarzen von arluffz mit alb stol.

Item ain schwarz von scharlatt¹⁷⁾ mit alb. Der genemmin von Gmünd.

Item ain rott sydis mit alb stol.

Item ain rott lindisch¹⁸⁾ messgewand mit alb stol.

Item ain wiß linis messgewand mit alb stol domini abbatis.

Item III wyffe linin messgewand mit alb stol.

Item III schwarzen linin messgewand mit alb 1489.

Item II schwarzen von schamlott¹⁹⁾ mit alb stol.

§. 157. Item ain grien sematin messgewand mit alb stol von herre Renwarts von Wellwart miter begangnuß anno domini M.° cccc° lxxx ii.

Item ain rott sidis messgewand mit blumen gewerdt.

Item ain rott semetten messgewand mit ainem crüz mit bildern.

Item ain rott sidis messgewand mit blumen gewirkt.

Item ain schwarz damasten messgewand von Ernsrid de Schächingen, als sin husfrow Adelbaid von Stain gestorben was, gegeben anno domini M.° cccc° lxxxvi.

Item V blawen ufz arliß mit alb stol.

Item II wisse damastin mit alb stol vnd gestät der damast xii guldin vnd die crüz baide xv guldin, hatt konfft abbt Jörg vnd bruder Caurat gemacht anno domini 1490.

Item II wiß arlaffin messgewand mit alb stol.

Item III grien arlaffin messgewand mit alb stol.

Item ain blaw sydis messgewand mit alb stol.

Item III blawe messgewand von schamlott mit alb.

Item ain blawe sematin messgewand.

Item II rotte arlaffin messgewand mit alb stol.

Item ain rott damast stol, von dem rychen Wilhelm von Nechperg²⁰⁾, ritter von Ellwangen geschickt.

¹⁷⁾ = Scharlach.

¹⁸⁾ Feines Tuch, das von London in Schiffen nach Hamburg und andern Seestädten kam.

¹⁹⁾ = Camelot.

²⁰⁾ Chorherr zu Ellwangen, Bruder des dortigen Propstes Albrecht († 28. Juli 1502).

¹⁴⁾ = Meßtuch.

¹⁵⁾ Vermächniß.

¹⁶⁾ Der in der D.M.-Besch. des Stadtdirektionsbezirks Stuttgart, S. 243 zum Jahre 1512 genannte Ludwig Maler.

Item ain schwarz schaumlettin meß-
gewand von Cunrat dem pfündner vnd
Margarethē Wittlin seiner hufsfrowen.

Item ain grien damastin meßgewand
von Cläßen Gaisberger von Stut-
garten²¹⁾.

Item ain schwarz damasten oder scham-
lettin meßgewand von Stutgarten von
der R.

§. 158. Item II grien semetin leuten-
röck.

Item II wißz damastin leutenröck.

Item II rott sydin leutenröck.

Item II blawen demattin leutenröck.

Item II grien arlißz leutenröck.

Item II rott arlißz leutenröck.

Item II blaw sydin leutenröck.

Item II schwarz linin leutenröck.

Item II wißz arlaßsin leutenröck.

Item II alb mit grienen schiltē pro
ministris mit stel.

Item II alb mit roten schiltē pro
ministrantibus.

Item II alb mit schwarzen schiltē
pro ministrantibus.

Item II alb mit blaw semattin schiltē.

Hec omnia dignetur dominus deus per
suam misericordiam conseruare et in
futurum multiplicare ad laudem et
honorem sui nominis et utilitatem frat-
rum hic deo seruentium Amen.

Auch das im reihen Buch enthaltene
anniversarium enthält mehrere für die
Kunstgeschichte nicht uninteressante Nach-
richten:

§. 170. VIII idus Januarii (6. Jan.):
obiit Barbara Ler de Bacannanck.
Hacc donauit monasterio calicem et
vnus agnus dei suo nepoti fratri Al-
berto.

§. 174. III nonas Februarii (3. Feb-
ruar): obiit strenuus miles Wilhelmus
de Rechperg senior, qui et diues
cognominabatur, in Elwangen commo-
ratus. Requiescat in pace. Dedit mo-
nasterio casulam rubeam armis suis
signatam.

Nonas Februarii (5. Februar): Doro-
thea Fritzlin de Schorndorff²²⁾, quae
nobis mensam marmoream, ciphum
argenteum et lx florenos testamentauit
1499.

²¹⁾ Starb 18. Februar 1510.

²²⁾ Wittve von Friß Gaisberger.

Seite 177. Nonas Martii (2. März):
anno domini M° V C.° uicesimo quinto
obiit pater Wendalinus, qui multa bona
fecit in monasterio Lorch cum horo-
logiis ligneis et fereis.

Seite 181. II nonas Aprilis (4. April):
Renwardus de Wellwart miles obiit
anno domini M cccc° l xxxx ii°. Iste
Renwardus fecit suorum antecessorum
ymagines militares choro adherentes
cum sua. Filius ejus Henricus fecit
illas, quae ad balneum respiciunt et
suam fieri. De post Georius de Well-
wart duas juxta altare positas fecit
fieri. Quorum omnium anime requies-
cantur in pace. Amen.

Seite 187. XIII kalendas Junii
(20. Mai): obiit maister Jörg de
Vlna²³⁾, der die tafel uff dem fronaltar
hant gemacht vnd darnach pro remedio
anime sue vnd seiner hufsfrawen das
crucifix in dem capitel ly dem stul des
abbis vmmjunst.

Seite 191. XIII kalendas Julii
(19. Juni): anno domini M° quingen-
tesimo primo obiit venerabilis uir do-
minus Johannes Hiller, licenciatus
et canonicus in Stutgartten, qui mona-
sterio Lorch in testamento suo legauit
xx florenos, qui habitauit in domo
nostra in Stutgartten per aliquot annos,
cujus anima requiescat in pace. Amen
Ein beschlagener Keyß ist für das testa-
ment werden. Anno ut supra.

Seite 30 wird ferner gedacht „der gul-
din schyben, que est in villa Lorch“,
welche Reliquien enthält.

Das Vorhergehende gibt ein Bild von
den reichen Kunstschätzen, welche das
Kloster vor seiner Zerstörung im Bauern-
kriege enthielt.

Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.

In der dreizehnten Nummer des „Archivs“ haben
wir den herrlichen Kreuzaltar der Frauenkirche
in Ravensburg von Theodor Schnell gebracht
und sind nun in der Lage, auch eine Abbildung
des Hochaltars und seiner Skulpturen zu geben.
Dem Verfertiger des Entwurfs, Architekten
Cadez, war eine dreifache Aufgabe gestellt:
es sollte ein festgesetzter Preis nicht überschritten

²³⁾ Jörg Sürlin der ältere 1458—1491.
Siehe H. Klemm in den württ Jahrbüchern
1882. S. 82.

werden, der Hochaltar sollte bezüglich Material und technischer Ausführung nicht in Disharmonie treten mit dem Kreuzaltar und er sollte in seinem architektonischen Aufbau so gestaltet sein, daß er die berühmten und werthvollen alten Glasmalereien nicht verdecke, aber dennoch mit dem schönen frühgothischen Chorabschlusse in Einklang stehe. Der neue Hochaltar, die Brillanz der alten Fenster und die frühere oder spätere Ausmalung dieses Theiles der Kirche sollten, das ist beabsichtigt, so zusammenstimmen, daß dieser Dreiflang erst recht die ganze Pracht und Majestät dieses großartigen, hochgewölbten Chores erkennen lasse. Das Ganze ist, wie unser Hauptblatt zeigt, als ein Figurenschrein mit Einbau eines Doppelstabernakels gedacht und die Form des geraden Abchlusses ist gewählt, um in dem mächtigen Chore die Horizontalen mit der Vertikalen in Gegensatz zu bringen. Ein hochstrebender Altaraufbau, — abgesehen davon, daß er mit dem Stile des Chores nicht harmonieren würde, weil die Früh- und Hochgothik überhaupt keine solche Hochbauten von Altären kennt, — würde das Uebergewicht der vertikalen Linien des Chores bis zum Uebermaße gesteigert haben, während so die markigen Horizontalen des Altars ein wohlthuendes Gegengewicht geben. Der Hochaltar, in seinem Oberbau aus schönem Eichenholz, im Unterbau (Antependium) aus rothem Alpirsbacher Sandstein hergestellt, ist in dem Atelier des Bildhauers Moriz Schlachter in Ravensburg ausgeführt worden und zwar in ganz gelungenen Weise sowohl nach seiner ornamental als figuralen Seite hin. Innerhalb der kräftigen Umrahmungslinien sehen wir einen großen Reichthum fein und sauber, auch noch für die Ferne wirkungsvoll geschnitzter Ornamente, welche selbst wieder eine Art Umrahmung der bildlichen Darstellungen anmachen. Als letztere finden wir die vier lateinischen Kirchenväter und zwei Hochreliefs: die Hochzeit zu Kana und die wunderbare Brodvermehrung. Wir begrüßen diese plastischen Darstellungen besonders freudig, nicht nur weil sie in ihren einzelnen Gestalten künstlerisch gut durchgeführt und geschmackvoll festlich, wie es sich für die Nähe des Allerheiligsten geziemt, gefaßt sind, sondern hauptsächlich, weil wir hier selbstständige, mit allem Fleiß und aller Thätigkeit durchmodellirte Arbeiten vor uns haben. Ein Münchener Künstler, der den Hochaltar gesehen, schreibt uns diesbezüglich: „Dieser Hochaltar, von M. Schlachter ausgeführt, ist ein Kunstwerk ersten Ranges, ganz besonders sind es die beiden Hochreliefs, dieselben weichen einmal gänzlich ab von den Alltagsfiguren, wie man sie sonst fast überall zu sehen bekommt. Das sind künstlerische Arbeiten im wahren Sinne des Wortes.“ Schließlich die Bemerkung, daß auch das Altarkreuz aus Metall, ausgeführt von Goldarbeiter Jos. Fugger in Rottweil, ein hochfeines, ins Detail künstlerisch ausgearbeitetes Werk ist. Der Altar ist eine Stiftung der Frau Stadtschultheiß Kunz in Ravensburg und wird Jahrhunderte lang wie ein hervorragendes Kunsteckmal der Stadt so auch ein Denkmal hochherziger, christlicher Gesinnung der Stifterin bleiben.

Literatur.

Die Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Rom. Das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen bearbeitet von Msgr. Paul Maria Baumgarten, P. Salvatore Brandi, S. J., Msgr. James M. Campbell, Msgr. Charles Daniel, P. Pic de Langogne, O. Min. Capp. Dr. John, Prior, Dechant Ruschek Antal, Msgr. Franz M. Schindler, Msgr. Charles de T'Serclaes, Msgr. Anton de Waal. Mit 1 Farbenbild, 60 Tafelbildern und ca. 1100 vollseitigen und kleineren Bildern im Text. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Von obigem Werke, das in allen katholischen Kreisen mit Recht freudiges Ansehen erregt, ist bereits die zweite Lieferung erschienen. Nachdem die erste Lieferung zuerst den Prospekt und als Einleitung Allgemeines über Papst und Kirche gebracht hat, beginnt aus der Feder Msgr. Charles de T'Serclaes eine klassisch geschriebene, hochinteressante Biographie Leos XIII., welche seine Jugend und seine Studienjahre bis zu dem ersten Eintritt ins praktische Leben behandelt. Die zweite Lieferung bringt die Fortsetzung dieses Essays und enthält seine Priesterweihe, seine Thätigkeit als päpstlicher Legat in Benevent und Perugia, dann sein besonders eingehend behandeltes Wirken als Nuntius in Brüssel, die Würdigung seiner zweunddreißigjährigen stillen, aber gegenwärtigen Wirksamkeit als Oberhirte der Diözese Perugia, seine Erhebung zum Cardinal und zum Camerlengo der Kirche durch Pius IX. und endlich seine Wahl zum Papst nach dessen Tode. Damit schließt dieses zweite Heft. Doch wir haben es hier mehr mit der künstlerischen Ausstattung, mit dem Bilderichthum des Werkes zu thun, als mit dem Inhalt und was in dieser Hinsicht die vielen Illustrationen betrifft, so zeigt die Auswahl einen doppelten Charakter, einen sachlichen und einen persönlichen. In letzterer Beziehung unterscheiden sich die Bilder in Tafel- und Textbilder. Der ersten Klasse wurden nur die Porträts der Cardinale in curia sowie die einiger der hervorragendsten Würdenträger eingereiht, während die Textbilder in ihren verschiedenen Größenabstufungen das übrige reichhaltige Porträtmaterial zur Anschauung bringen. Die Illustrationen sachlicher Art sind theils nach historischen, theils nach neuesten zeitgenössischen Motiven ausgewählt. Unter diese Rubrik von Bildern sind wohl auch diejenigen zu rechnen, die, manchmal nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Texte stehend, als künstlerische Beigaben von hohem Werthe anzusehen sind. Zwei solcher Tafeln von ausgezeichnete Schönheit sind bisher beigegeben: Der Christusstumpf von dem Gemälde der Verkündigung von Raphael, das sich in der Vatikanischen Pinakothek befindet, und

der Kopf des kleinen hl. Johannes des Täufers nach einem Pastell von Guido Reni in der Gallerie Corsini. Diese Tafeln wären werth, aus den Lieferungen herausgenommen und eingeraht zu werden. Diese Illustrationen, die bisher erschienen sind, geben in der That die Gewähr, daß es sich bei diesem Prachtwerke nicht um eine buchhändlerische, nur auf die engste Gegenwart berechnete Speculation handelt, nicht um ein Buch von bloßem Augenblickswerth, sondern um ein Werk von hohem bleibendem Werthe. Das Werk erscheint in 30 Lieferungen zum Preise von je 1 Mark; jede Lieferung enthält je 24 Seiten und 2 farbige Tafelbilder.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von **Alexis Maria von Steinle**. In 2 Bänden. Mit 19 Lichtdrucken. gr. 8°. (XX n. 1056 S.) M. 18; geb. in Leinwand M. 22.

Das Werk bringt neben einer Reihe in das Lebensbild eingeflochtener Briefe an und von bedeutenden Zeitgenossen Steinle's (wie Graf Alex. v. Hübner, Abt van der Meulen, Oberbaurat v. Közner, Graf Schack, Bischof Strohmayer u. a.) die geschlossenen Briefwechsel zwischen Steinle und seinem Vater, mit Freiherrn v. Bethmann (dem Minister), Galeriedirektor Tinner, Overbeck, Johannes Veit, Dr. J. F. S. Schloffer und Sophie Schloffer, Wilhelm Mositor, Klemens Brentano, Antonie Brentano-Birkenstock, P. Diel und P. Kreiten, Emilie Linder (der Vöslener Malerin), August Reichenperger und Freiherrn Adolf von Brenner (dem österreichischen Staatsmann). Durch die Wiedergabe der beiderseitigen Briefwechsel ergeben sich abgerundete Bilder von den vielfachen Beziehungen Steinle's zu seinen in den verschiedensten Lebensstellungen befindlichen Freunden. Das Werk geht hierdurch über den Rahmen einer Biographie hinaus und bildet einen interessanten Quellenbeitrag für die zeitgenössische Geschichte.

Altarleuchter,

feinpolierte, in Messing und Rothguß, von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präfl. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmair,
Gelf- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakomben des hl. Callistus. Mit 17 Illustrationen. Lex.-8°. (XII u. 48 S.) M. 3.60.

Soeben erscheint:

Der Vatikan. Die Päpste und die Zivilisation. Die oberste Leitung der Kirche.

Von

Georg Goyau • Andreas Pératé • Paul Fabre.
Aus dem Französischen übersetzt von
KARL MUTH.

Mit 482 Autotypen, 10 Lichtdruckbeilagen und einem Lichtdruck-Porträt
Sr. Heiligkeit Leo XIII.
Reich illustriertes Prachtwerk.

In 24 Lieferungen à M. 1.—.

Ueber die Ausstattung, den grossen literarischen, wissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Werth und die zeitgeschichtliche Bedeutung dieses hervorragenden Werkes gibt die erste Lieferung, welche durch alle Buchhandlungen auf Verlangen zur Einsicht zu beziehen ist, ausführlichen Aufschluss.

Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G.,
in Einsiedeln, Waldshut, Köln a. Rh.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. **Adolf Fab.**

In 3 Theilen. Mit vielen Illustrationen. Lex.-8°.

3. Theil (Schluß): Die Kunst der Renaissance. Mit 173 Illustrationen. (XVI u. S. 493 bis 709 S.) M. 3.75.

Das ganze Werk mit einem Titelbild, 27 Einhaltsbildern und 455 Illustrationen im Texte. M. 12.50; geb. in Halbfranz M. 16.50. — Einbanddecke M. 2.60.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von der **Verlagsanstalt Benziger u. Co., A.-G.,** in Einsiedeln, Waldshut und Köln, betr. **Ruhn, „Roma“, Die Denkmale der Kunst.**

Stuttgart, Buchdruckerei der All.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1898.

Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg.

Von Zuchthauspfarrer Mayer in Ludwigsburg.

Von den metallenen Altarsbekleidungen des christlichen Alterthums sind einige auf uns gekommen, die allerdings ihrer Mehrzahl nach nicht mehr ihrem ursprünglichen Zwecke dienen, so das Frontal des ehemaligen Baseler Altars aus Goldblech vom Jahre 1019, welches unter 5 Bögen auf Säulen Christus, die drei Erzengel und den hl. Benediktus darstellt (Raib und Schwarz, Studien über die Geschichte des christlichen Altars. Tafel IV), das Frontal des Mailänder Altars mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Ambrosius (ib. Taf. IX, 5, III. 6 und 7); das vergoldete Frontal und die 2 Seitenstücke eines Altars vom Kloster Neuburg a. D. und in unserm Lande das Frontal oder Antependium in der ehemaligen Münsterkirche des Benediktinerklosters und nachherigen Stiftskirche in Comburg (ib. Taf. V).

Letzteres bildet neben dem Kronleuchter des III. Abtes Hertwig (1108—1138 urkundlich nachweisbar, † 1141?) die Hauptsehenswürdigkeit der Stiftskirche. Die „Kleine Chronik“ erzählt folgendes: „Hertwig hat den großen überguldeten Leuchter, wie ein Cron sehend, so ob der Stifter Sarg hanget, item zwei überguldeten tafeln, die Bildnis Christi, jüngsten Gerichts und zwölf Betten in die Eine, welche zu St. Gölgen (= Aegidiuskirche zu Klein-Comburg) vsm fürdern Altar stehet, gestochen. Aber die ander, so zu Comburg fornen am hohen Altar stehet, ist viel größer, deren Bild sein austriben mit vil eingefaßten edlen gestainen, als Dipasion, Amicholis,

Crystall, Amethysten geschmückt: Item ein gulten Crenß, einer Glen hoch, vier Ringer breit, auch mit viel eingefaßten Edlen gestainen, darunter der fürnemst in der mitte ist, ein Samahu, in größe einen Zuchthausen Av, die Bildnuß eines Moren Angesichts und Brust habend, geschmückt zu Gnad des Münsters zu Comburg geben und ewig allda zu bleiben verordnet.“

Von diesem Schätze des Hertwig sind die 1. Tafel für Klein-Comburg und das Kreuz nicht „ewig allda“ verblieben, sondern verschwunden, letzteres im 30jährigen Krieg. Dagegen blieb das Antependium für die Münsterkirche erhalten und befand sich in der Stiftskirche bis in unsre Zeit am Nebenaltar der Epistel-Seite und — wurde von da wieder an seinen alten Platz, allerdings an einen spätern „hohen Altar“ verlegt. —

Dieses Antependium ist ein Rechteck aus vergoldetem Kupferblech, 1,88 m lang und 78 cm hoch. Es stellt dar Christus und die 12 Apostel. Christus ist in der Mitte in der Mandorla, bekleidet mit der Tunika und Toga mit breitem Gürtel, in der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist segnend erhoben. Seine Gestalt ist von der Behe bis zum Scheitel 45 cm hoch, mit Nimbus 50 cm. Die 3 Hili-granblättchen im Nimbus sind 4 cm breit und hoch; das Email desselben 3 cm breit, in der Mitte der einzelnen Fingerringe roth, dann weiß und dunkelblau.

Die Mandorla um das Christusbild ist 7 cm breit mit der Schräge, welche die Inschrift trägt, 4,2 cm aus der Bildfläche hervortretend, mit einer Höhe von 73 cm und 45 cm Breite in der Mitte. Das Email, welches auf der Mandorla angebracht ist, nimmt eine Fläche von 3,5 cm

Breite ein, zeigt weiße Kreuzchen auf blauem Feld und rothes Vierblatt auf weißem Grund. (V, c und d.) Von den 8 Filigranblättchen von 5,6 cm im Quadrat sind noch 3 erhalten, das obere und die mittleren mit 2 Perlen, die andern 5 sind durch Kupferplättchen ersetzt. Die Buchstaben der Inschrift haben eine Höhe von 2 cm.

In den Zwickeln außerhalb der Manderla sind die Symbole der 4 **Evangelisten** angebracht, mit Nimbus, Buch und je 6 Flügeln und stellen Christus dar als den Menschgewordenen, für uns Geopferten, Auferstandenen und in den Himmel Aufgefahrenen. — In beiden Seiten von Christus befinden sich in rechteckigen, durch Schmelzwerk abgetheilten Feldern in einer Größe von 34:19 cm die steifen Bildnisse der **Apostel** in je 2 Reihen, aus vergoldetem Kupferblech getrieben, von dem Scheitel bis zur Zehe 30 cm hoch, mit Nimbus und Suppedaneum 32,5 cm. Dieselben sind mit Tunica und Toga bekleidet; über einem jeden steht der Name, ebenfalls getrieben. Das Antlitz ist von Bart umrahmt, nur die beiden Jacobus, Philippus und Thomas sind bartlos; das Haar ist gescheitelt; bei Johannes und Andreas gelockt, weniger bei Jacobus und Thaddäus; Paulus hat eine Glaze. Petrus, in der oberen Reihe rechts von Christus, hält mit der linken Hand eine Rolle, nicht einen Schlüssel, wie die Abbildung (Tafel V) zeigt, die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger vor die Brust. Paulus links von Christus hat in der verhöhlten Linken ein Buch (mit Verzierungen), wie Bartholomäus und Thaddäus in der untern Reihe, rechts von Christus, die Rechte am Rand des Buches vor der Brust. Die andern Apostel haben Rollen, bald geschlossen in einer Hand, wie Johannes (neben Petrus) in der Linken, bald geöffnet und mit beiden Händen vor der Brust gehalten, bald die Spruchbänder in der Linken wie Andreas und Thomas, welche die Rechte segnend ausstrecken. Bei den Figuren links von Christus ist der Halsrand der Toga durch schräge Kreuzlein verziert, während der der andern Apostel keine Verzierungen aufweist. Die beiden äußersten Zwölfsboten Thaddäus und Thomas der untern Reihe wenden sich

mit dem ganzen Körper gegen die Mitte, sind also von der Seite sichtbar, während die andern Apostel von vorne gesehen werden. Wie beim Halten des Spruchbandes, der Hände, große Ähnlichkeit, aber doch wieder bei jedem eine kleine Verschiedenheit stattfindet, so tragen auch die Apostel den Mantel im allgemeinen gleich über beiden Schultern, aber doch jeder wieder verschieden von dem andern (ähnlich den Fresken in der romanischen Basilika des hl. Agidius in Klein-Comburg).

In der Mitte der Trennungsstäbe zwischen den Aposteln sind noch 8 Filigranplättchen vorhanden (5 sind durch Kupferplättchen ersetzt) mit 12 Perlen im Ganzen; je 4 Perlen sollten auf jedem sein. Die Plättchen haben eine Größe von 4:4 cm. An den Kreuzungsstellen der Trennungsstäbe auf beiden Seiten des Antependiums sind sie 8:8 cm groß und haben in der Mitte theils ovalen, theils runden Platz für den Edelstein, der aber ausgebrochen ist. Drei solcher Plättchen weisen noch 12 Perlen zusammen auf. Zwischen den Aposteln Andreas und Philippus, in der oberen Reihe links von Christus ist oben am Stabe ausnahmsweis ein Filigranplättchen von 2 cm Höhe über den Stab gelegt.

Das Email auf den Trennungsstäben, von einem Goldblechstreifen zu beiden Seiten eingefasst, ist email cloisonné, Glaschmelz in Scheidewänden oder Zellenemail. Die einzelnen kleinen Zellen wurden durch aufgetragene Goldstäben hergestellt, dann mit zerstoßenem Glase von den verschiedenen Farben ausgefüllt, das Ganze dann erhitzt bis zum Flüssigwerden, wodurch das Email entstand. — Auf dem Querstab, der sich mitten durch das Antependium zieht, ist die Farbe des Emails blau, die Trennungsschrägen weiß, der Mittelpunkt gelblich. Die oberen senkrechten Stäbe haben je 14 kreisförmige und 18 blattförmige, die untern quadratische Muster, je 12 auf einem Stab.

Die senkrechten Stäbe oben rechts und links von Christus haben ein Sternmuster und zwar ist der Mittelpunkt roth, der Stern weiß, die Füllung und der Kreis blau. Die Zwickel zwischen den einzelnen Kreischen sind schwarz und der

Rand blau und weiß. Ihnen gleich sind die äußersten Stäbe oben, nur die Randeinfassung des Sternchenmusters ist weiß und halb grün und halb bläulich. Die mittleren Stäbe haben ein herzförmiges aufwärtsstehendes weißes Blatt, das roth ausgefüllt ist, auf einem dunkelblauen Grund. Die Einfassung ist blau und roth, durch schwarz getrennt.

Die senkrechten Stäbe unter dem Querstab, rechts und links von der Mandorla und die beiden äußern haben einen blauen Mittelpunkt, weißes schräges Kreuz mit Lilienenden, gelben Rhombus mit rother Füllung, dieses Ornament ist auf blauen Grund gezeichnet im Quadrat, das von kleinen Quadraten von verschiedenen Farben (quer von links nach rechts: grau, blau, roth, grün; auf der einen Seite: roth, grün, blau, roth, auf der andern Seite in umgekehrter Folge) eingefasst ist. Die mittleren Stäbe unten zeigen ein anderes Muster: ein weißes Kreuzchen auf blauem Grund, von einem rothen Kreis eingeschlossen, die Ecken sind grün mit gelben Punkten.

Der Rand, welcher die ganze Bildfläche umgibt, bildet eine Schräge von 3,5 cm, mit einer Inschrift von 2,2 cm Höhe, welche in das Goldblech etwas vertieft ist. Wo die Trennungsstäbe an diese Umfassung ansetzen, befinden sich auf derselben eben 6 Ziligranplättchen (mit 3 Perlen zwischen Johannes und Petrus), 2 solche auf der Seite, 2 unten links und 4 Kupferplättchen.

Diese Plättchen haben eine Höhe von 3,5 cm; sind an den Stäben 3,8 cm, am äußern Rand 5,5 cm breit (Trapez).

Die Umschrift in lateinischen und zum Theil gothischen Majuskeln um die Mandorla bezieht sich auf Christus und hat folgenden Wortlaut:

„[Alpha vocatus et o (neu)] superis terrestria
jungo,
Ad solium caeli dum formam transfero servi.“
(= Anfang und Ende genannt, verbind ich Him-
mel und Erde,
Hebend die Knechtsgestalt empor zum himmlischen
Throne.)

Die Umschrift auf der Schräge der Einfassung des ganzen Rechtecks geht auf die Apostel mit folgenden Hexametern:

„Hi sua spe vitae liquerunt omnia seque
Sectantes Christi factis praecepta magistri
(oben);

Pro quo mactati vivunt sine fine beati (Epistel-
Seite);

Qui reserant dignis coelum clauduntque malignis
(Evangel.-Seite)

Et cum districto residebunt iudice Christo
[Cum mundum (neu)] digne redicus examinatus
igne“ (unten).

(= Hoffend das ewige Leben verliehen sie alles,
sich selber;

Zimmer befolgend in Werken die Lehren Christi
des Meisters;

Leben — getötet für ihn — in Seligkeit immer
und ewig;

Öffne den Guten den Himmel, verschließen ihn
aber den Bösen;

Siegen einst zu Gericht mit Christus dem strafen-
den Richter,

Wenn er kommt mit Würde zu richten die Erde
im Feuer.)

Die äußerste Umrahmung, welche die Abbildung bei Laib und Schwarz (a. a. O.) noch aufweist, ist leider verschwunden, ebenso viele Perlen und sämtliche Edelsteine (nach mündlicher Uebersetzung bei der Säkularisation). „Die Ziligranarbeit“, sagt Meyer (Beiträge zur Geschichte von Comburg, Hall), „steht auf gleich vortrefflicher Stufe wie die emaillierten, verschiedenartigsten Parthien und müßten restaurirt, die ausgebrochenen farbigen und edlen Steine wieder ergänzt, etwas ganz ausgezeichnetes bilden.“

Vergleichen wir noch das Antependium mit dem Kronleuchter, so fällt auf den ersten Blick die große Ähnlichkeit, ja vollständige Gleichheit auf, welche die getriebenen Figuren der Apostel in ihrer byzantinischen Steifheit mit denen des Kronleuchters haben. (Apostel und Heilige, innen und außen an den Thürmchen.) Die Inschrift zeigt an beiden, Antependium und Kronleuchter, die gleiche Vermischung von lateinischen und gothischen Majuskeln, ähnliche Abkürzungen (Vigaturen), wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die Buchstaben am Kronleuchter einen freieren, schöneren Schwung der Formen zeigen, da diese nicht getrieben oder eingegraben, sondern vielmehr aufgezeichnet sind. Daher weisen die Figuren des Antependiums und die Inschrift auf die Zeit der Entstehung des Kronleuchters unter III. Abt Hertwig (1108—1141) wie die „Kleine Chronik“ berichtet.

Ein Gipsabguß des Antependiums mit den Farben des Emails befindet sich in der „Sammlung vaterländischer Alterthümer“ in Stuttgart.

Der Rohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

Das so freundlich im Nagoldthale gelegene Rohrdorf war früher eine Johanniterordenscommende, deren Ursprung in die ersten Zeiten dieses Ritterordens zurückreicht. Schon 1296 vermachte das Kloster Hirsau der Commenthurei Rohrdorf eiliche Güter mit der Bedingung, daß dieselbe dafür jährlich auf Martini 36 Pfund Heller reichen solle zur Unterhaltung des ewigen Lichtes. Im Jahre 1303 kamen Burg und Dorf Rohrdorf an die Commenthurei, welche wahrscheinlich zuerst von den Grafen v. Hohenberg, deren eine Linie auf der Burg Nagold residierte, begütert wurde. 1311 wurde die Kirche in Rohrdorf konsecrirt, 1430 das Commenthurgebäude längs der Kirche aufgeführt, wie noch jetzt an demselben zu lesen ist.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts führte Hans Majpar Kechler als Administrator seines Bruders in Malta die Reformation in Rohrdorf ein, und von da an verloren die treugebliebenen Katholiken immer mehr an Numbern und an Zahl, so daß im Jahre 1726 im Dorfe selbst sich keine Katholiken mehr befanden. Doch kamen an Sonn- und Festtagen immer noch 60 bis 70 Anhänger des alten Glaubens zum katholischen Gottesdienste nach Rohrdorf. Diesen besorgten die Kapläne, welche die Ordenscommende zunächst für ihre Beamten und sonstigen Angehörigen bis 1808 bestellte. Als Kapläne fungirten: 1698 Franz Konrad Schede (?), 1715 bis 1719 Johann Joseph Ehing, 1723—1730 Joh. Joh. Rodenbach, 1735—1746 Joh. Georg Kläiber, 1747 bis 1748 Joh. Christian Grieb, 1749—1751 Joh.

Jakob Bischer, 1754—1772 Andreas Kaver Bippeli, 1773—1808 Heinrich Stahl, Jesuit. Diese Kapläne waren bis zum Anfall der Commende an Württemberg weder einem Dekane noch einem Kapitel untergeordnet, sie hatten aber auch keine eigentlichen pfarrlichen Rechte. Rohrdorf stand vielmehr nach der Reformation im Pfarrverbande mit Bollmaringen-Londorf. Zum Zeugniß hiesfür können die hiesigen Pfarrbücher angerufen werden, welche allerlei dießbezügliche Einträge über Eheschließ-

ungen und Begräbnisse enthalten. Auch sind noch zwei Grabsteine vorhanden, welche von den Beziehungen zwischen Rohrdorf und Bollmaringen Kunde geben. Am Eingange der Londorfer Kapelle liegt ein Stein von Lorenz Böller ober Böller, früherem Schaffner der Comthurei Rohrdorf, welcher im Jahre 1672 gestorben ist und auch einen Jahrtag in die hiesige Kirche gestiftet hat. Ein zweiter Grabstein befindet sich im Chore der genannten Kapelle mit zwei Wappen und folgender Inschrift: „Anno 1707 28. Sept. obiit

piissime in Domino nobilis ac strenua Domina Maria Ursula nata Zilhartin, nob. stren. ac consultissimi Domini Joann. Michaelis Hann administratoris

Rohrdorffensis uxor, cujus anima requiescat in sancta pace. Amen.“ Ein Wappen hat im Schild und als Helmzier einen Hahn, das andere Wappen ist durch einen Querbalken getheilt, welcher mit einer Blume geschmückt erscheint; im oberen Feld befinden sich zwei Herzen, im unteren befindet sich ein Herz, als Helmzier aber dienen zwei Rüssel und die fragliche Blume.

Der Vollständigkeit halber sei noch angefügt, daß früher von Rohrdorf auch ein Totenweg nach Londorf führte, dessen Spuren vor etwa 50 Jahren noch deutlich verfolgt werden konnten.

— Als im Jahre 1808 Kaplan Stahl mit Tod abgieng, hörte auch die Kaplanei auf, da der damalige Comthurn Bailli von Flachslanden, welcher seinen Sitz von Rohrdorf nach Däbingen verlegt und dort eine Pfarrei dotirt hatte, die Erhaltung abgab, daß jeder Grund zur Wiederbesetzung der Kaplanei weggefallen sei, weil diese nur als eine *ecclesia domestica* für die Comthurei und deren Beamte und Dienstleute bestanden habe.

Im Aufange dieses Jahrhunderts (1805) kam Rohrdorf mit der Ordenscommende samt allen ihren Gefällen und Gütern an die Krone Württemberg. Die Klostergebäude wurden an eine Gesellschaft, welche sich zur Errichtung einer Tuchfabrik gebildet hatte, im öffentlichen Aufsteige verkauft (auch eine 70 Ztr. schwere Glocke soll 1811 verkauft worden sein). Die Katholiken aber wurden der Pfarrei Gündringen zugetheilt, dessen Pfarrer die Pastoration besorgten bis zum Jahre 1851, wo in Rohrdorf eine Kuratie errichtet wurde. Ein Bischöfliches Dekret vom



August 1875 erhob dieselbe zu einer wirklichen Pfarrei.

Daß einige geschichtliche Notizen als Einleitung zu folgenden kunsthistorischen Mittheilungen.

In der ehemaligen Johanniterkirche — seit 1740 ist das Schiff von dem Chor durch eine Scheidewand getrennt und jenes den Protestanten, dieser den Katholiken eingeräumt — befand sich ehemals unter dem Chorbogen ein schöner gothischer Flügelaltar. Wir haben uns einige Mühe gegeben, etwaige ältere Nachrichten über denselben zu sammeln, allein unsere Bemühungen sind so ziemlich erfolglos geblieben. Weder im Stuttgarter noch im Ludwigsburger Archive wollen sich die gewünschten Dokumente vorfinden. Da nach einem früher auf dem Rathause in Mohrdorf aufbewahrten Urkundenverzeichnis am 22. August 1673 alle Bücher und alle in der Registratur der Comthurei in Verwahrung gelegenen Briefe zc. „durch Ihre Hochwürden, Herrn Ignaz Freiherrn Wolf, genannt Metternich, damals gewesenen Thumb-Instor zu Speyer, dorthin in die Sicherheit salvirt worden sind“, so wurde in der schwebenden Angelegenheit auch eine Anfrage an das Bischöfliche Ordinariat in Speyer gerichtet.

Herr Domkapitular Dr. Zimmern antwortete, daß das Archiv sowohl im Ordinariat als im Domkapitel erst mit der Neubegründung des Bisthums begünne, und daß nach Ansage des staatlichen Herrn Kreisarchivars Dr. Mayrhofer auch in seinem Archive sich nichts finde. In ähnlichem Sinne wurde uns von Herrn Professor Dr. F. Mone in Karlsruhe geschrieben, an welchen wir uns auch gewandt hatten.

Die älteste Nachricht über unsern Altar liefert uns eine in der Föhlung der alten Muttergottesstatue in Mohrdorf befindliche Inschrift, also lautend: „her Jörg v. Hohem, den man nempt bambast, Coment us? huß hat dis werd lassen machen anno 1485.“

Das Wort Jörg steht über der Inschrift,

unter derselben aber ist das Wappen der Herren von Hohenheim, welches im goldenen Schilde einen schrägrechten blauen, mit drei silbernen Ringeln belegten Balken zeigt. Hiernach ist also der Altar (wohl = dies werd) unter dem Comthure Jörg Bambast oder Bambast von Hohenheim erstellt worden, welcher, im Jahre 1488 mit Graf Eberhard im Bart eine Pilgerfahrt nach Jerusalem gemacht hat und urkundlich oft genannt wird. (Staatsarchiv, Gemeinderegistratur Hochdorf, Oberamt Horb.)

Aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert haben wir keine Notizen über den Altar finden können. Wir müssen uns also begnügen mit dem, was die Pfarchronik von Mohrdorf über das Schicksal desselben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berichtet. Ein recht trauriger Bericht.

Nachdem der Altar 345 Jahre lang gestanden, stellte im Jahre 1829 Pfarrer Bäuerle von Gündringen den Antrag, derselbe solle, weil baufällig und morsch, auf den Abbruch verkauft werden, und diesem Antrage wurde im Jahre 1830 seitens des königl. Kameralamtes in Altensteig wirklich entsprochen. Man verkaufte den ganzen Altar an Pfarrer Bäuerle um die Summe von 1 fl. 30 kr., jagte mit Worten Einen Gulden und dreißig Kreuzer. Die Einleitung hierüber ist in der Pfarregistratur in Gündringen aufbewahrt und dürfte eine der interessantesten Urkunden sein im ganzen Bezirk Horb und weit darüber hinaus. Der Altar wurde nach Gündringen geführt, nachdem zuvor mehrere geschnittene Bilder in fremde Hände gelangt waren.

Eines davon, ein schöner Kruzifixus — früher am Altare oder am Chorbogen angebracht? — befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Chefredakteurs Kimmel in Stuttgart,¹⁾ zwei andere Bilder dagegen kehrten wieder zurück, von wannen sie gekommen. Es sind dies die Statue des hl. Johannes des Täufers und

¹⁾ Vgl. „Archiv“ 1896 Nr. 9



die schon genannte Statue der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, welche der erste Kuratieverweser W. Ginter (ehemaliger Schulspekter in Nordstetten) bei Kaufmann Lieb in Alenstetig entdeckte und nun ein Karolin für die Pfarrikirche zurück-erwarb. Dieselben wurden 1853 von Maler Weintel in Gorb gefaßt und bilden jetzt einen schönen Schmuck des im Jahre 1885 von Gles in Zwiefalten erbauten neuen Altares. Habent sua fata — sculpturae.

Widmen wir diesen Bildern eine kurze Betrachtung. Dieselben sind je 1,72 m hoch und sehr schwer. Deswegen wurden sie auch bei der Aufnahme durch Photograph Holländer von Nagold in ihrer engen Nische belassen. Sautt Johannes der Täufer, eine hagere Gestalt, hat eine etwas steife Haltung. In seiner linken Hand trägt er auf einem Buche das Lamm, mit seiner rechten hält er auf der Photographie in sehr ungeschickter Weise ein Kreuz. Haupthaare und Bart sind sorgfältig behandelt; die nach oben gerichteten Augen und das durchgeisterte Antlitz machen den Eindruck, als würde der Heilige in eine andere Welt hineinschauen. Die Gewandung ist reich an gebrochenen Falten und läßt den einen Fuß theilweise unbedeckt, wie das bei Bildern des hl. Johannes aus jener Zeit öfters wahrgenommen werden kann (Münchener). Der Ansicht, daß die Skulptur des hl. Johannes nicht so alt sei, wie ihr Gegenstück, vermögen wir uns nicht anzuschließen. — Sehr gerne weist das Auge bei dem Wilde Mariens mit dem Jesuskinde. Letzteres ist schön und voll Leben. Das eine Händchen hält einen Apfel, das andere spielt mit dem Schleier, welcher, von der Mutter Haupt herabfließend, die Blöße des Kindes bedeckt. Die Gestalt Mariens ist von hohem Adel, auf ihrem Antlitz ruht mütterliche und himmlische Seligkeit. Die Draperie welche in ihren unteren Theilen ziemlich viele Einknicungen zeigt, wirkt etwas unruhig.

Der treifliche Kenner der mittelalterlichen deutschen Skulptur, Herr Dr. Probit in Essendorf schreibt uns über beide Bildwerke noch folgendes. „Was die kunsthistorische Stellung und Würdigung der beiden Skulpturen betrifft, so fällt sogleich in die Augen, daß der Madonnenstatue der Vorrang gebührt; bei dem Täufer ist besonders die Art und Weise stehend, wie derselbe ein Kreuz ganz an sein Gesicht gedrückt hält, wahrscheinlich nur ein nachträglich ihm beigegebenes Attribut. Dagegen macht die Madonna einen recht günstigen Eindruck. Daß diese Statue aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt, geht nicht bloß aus der Inschrift hervor, sondern wird auch durch den stark knitterigen Faltenwurf bestätigt; hievon abgesehen, muthet aber dieselbe an, wie ein später Nachklang aus der Werkstatt des Meisters Lukas Moser in Weil (der Stadt), der im Jahre 1431 den bekannten Altar in Tiefenbrunn erstellte.

Wir können nicht umhin, die Bemerkung hinzuzufügen, daß W. v. Reber in München noch ganz in neuester Zeit (1895)¹⁾ und noch

in kräftigerer Weise als andere Kunsthistoriker dem Werke Mosers in Tiefenbrunn eine sehr hervorragende Bedeutung für die Kunstgeschichte in ganz Oberdeutschland beimißt. Sollte diese Werkstatt nun wie ein Meteor plötzlich aufgetaucht und ebenso wieder verschwunden sein, ohne einen weiteren Einfluß auf seine Gegend ausgeübt zu haben? Sein Klageruf: „Schrei, Kunst, schrei und klag dich sehr, dein Begehrte jetzt niemand mehr“, ist wohl doch nicht so tragisch zu nehmen, als er lautet. Wenn aber irgendwo, so dürfte für sorgfältige Nachforschungen nach weiteren Werken des Meisters Lukas und für eine Fortdauer des Einflusses jener Werkstatt, gerade hier, im Gebiete der östlichen Abdachung des Schwarzwaldes gegen das Unterland, am meisten Aussicht auf Erfolg vorhanden sein. Ein Erfolg in dieser Beziehung würde aber in den weitesten Kreisen mit Freude begrüßt werden.“

Kehren wir wieder zum Jahre 1830 zurück. Als der mit dem erkaufen Altare beladene Wagen in Gündringen angekommen war, erhielt der Fuhrmann, welcher das Schreinerhandwerk betrieb, den bestimmten Auftrag, den Altar zu zerlegen und das Holz aufzubereiten. Der Schreiner entledigte sich seiner Aufgabe (aus einigen Altarstücken wurde eine Wiege gezimmert, welche der † Schultheiß Kint noch vorzeigen konnte), fühlte aber doch ein menschliches Nühren, als er auch die Tafelgemälde zerlegen sollte: er machte geeignete Vorstellungen und wußte es durchzusetzen, daß dieselben verschont blieben. So wanderten die Bilder auf die Bühne des Pfarrhauses und waren nun auch „in die Sicherheit salviert“. Eine neue Zeit brach für dieselben an, als sich an der Stelle der alten Kirche, welche durch Brand gänzlich zerstört worden war, eine neue erhob, die 1837 durch den hochw. Bischof v. Keller eingeweiht wurde. Der Staat hatte aus Sparamkeitsrückichten in die neue Kirche nur Einen Altar machen lassen; das war dem damaligen Pfarverweser doch etwas zu scheiden; er ließ deshalb die Gemälde in die Kirche bringen und zwei davon an den beiden Seiten aufhängen, wo sonst die Nebenaltäre steheten. Der spätere Vorwurf, daß es nur Einen Gott gebe, und man deshalb nur Einen Altar braucht, wurde glücklich entkräftet mit dem Hinweis darauf, daß in Gott drei Personen seien, daß mithin also auch 3 Altäre eine Berechtigung haben.

Als im Anfange der fünfziger Jahre Stadtpfarver Dr. Durck von Kottweil nach Gündringen kam, um seinen Freund, den damaligen Pfarver Carl, zu besuchen, sah er bei dieser Gelegenheit auch die altdeutschen Tafeln und erkannte sofort deren hohen künstlerischen Werth. Er wollte dieselben später käuflich erwerben für den hochw. G. Bischof v. Lipp, welcher sich bereit erklärt hatte, für die alten Gemälde drei neue Altäre erbauen zu lassen, allein der Stiftungsrat ging aus das Angebot nicht ein. Eben- sowenig konnte sich derselbe zu einem Verkaufe

¹⁾ Sitzungsberichte der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1895. S. 443—489:

„Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert.“

entschließen, als später Fürst Anton von Sigmaringen für den Tod Mariä allein 6000 fl. geboten hatte. Im Jahre 1867 wurden die Kunstwerke von Maler Lang in Ulm renovirt, wozu der Württembergische Alterthumsverein aus jeinen Mitteln 100 fl. beisteuerte.

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß unter dem jetzigen Pfarrherrn W. Guant drei von unseren Gemälden schöne architektonische Rahmen aus Eichenholz erhielt und jetzt den Hauptschmuck der drei neuen Altäre bilden, welche aus der Werkstätte des Altarbauers P. P. Haufsch in Horb hervorgegangen sind. Die Rahmen konnten bei den Bildern so angebracht werden, daß man sie im Nothfalle bei einem etwaigen Brande leicht wieder aus dem Altare herausnehmen mag.

Damit haben wir die Geschichte der Gündringer Gemälde zu Ende geführt, und wir können nunmehr mit deren Beschreibung beginnen. — Zuerst lenken wir unseren Blick auf das Bild Mariä Verkündigung. Dasselbe ist auf der nördlichen Seite des Chores angebracht und hat eine Größe von $1,65 \times 1,40$ m. Die Farbe ist an einzelnen Stellen brüchig und hat im Vergleich mit den anderen Tafeln hier an Frische verloren. Das heilige Ereigniß vollzieht sich in einem von gothischen Säulen getragenen, halleartigen Zimmer, hinter welchem man den goldenen Himmel und eine anmuthige Landschaft erblickt. Von der Höhe der Halle schwebt in goldenen Strahlen der hl. Geist, dessen unscheinbare Gestalt von unten aus kaum beachtet wird. Maria ist rechts vom Beschauer; von einem dunkelgrünen Gewande umhüllt (die grüne Farbe deutet auf den Frühling) kniet die etwas gedrungene Gestalt auf ihrem Knie und wendet sich in magdlicher Demuth mit gesenktem Blicke seitwärts gegen den hinter ihr knieenden himmlischen Boten. Die linke Hand ruht auf dem Gebetbuche, das auf dem Pulse liegt, die rechte auf der Brust.

(Schluß folgt.)

Heiliggrabkapelle und Kreuzweg in Schmieden.

Von Kamerer Huch.

Im „Archiv für christliche Kunst“ vom Jahre 1890 Nr. 10 und 11, S. 94 und 104 ff. wurde die durch ihr hohes Alter und den wirkungsvollen gothischen Chor, aus dem Jahre 1492 stammende, interessante, neu restaurirte Pfarrkirche zu Schmieden geschildert. Dabei wurde S. 107 auf die wieder aufgedeckte Krypta aus der romanischen Zeit mit einer Bodenfläche von ca. 23 qm hingewiesen. Dieselbe wurde unterdessen in eine ständige Heiliggrabkapelle umgewandelt. Das romanische Tonnengewölbe einfachster Art wurde gänzlich unverändert gelassen, weil der rohe Mörtelverputz eine eigenthümliche, bis jetzt noch nicht richtig aufgeklärte Maserirung ohne Anwendung von Farben enthält. Die regellosen und doch wieder harmonischen Linien sind vertieft entweder durch Rippen oder durch eine ägende Rißigkeit oder durch irgend eine andere Einwirkung. Der geringe Bodenbelag und die Rückwand wurden entfernt, wobei sich

gar nichts vorfand, was auf den Gebrauch der Krypta als Lebtengruft hingewiesen hätte. Wahrscheinlich hatte sie vom Ursprung her einen Altar. An Stelle der entfernten Rückwand wurde eine Felsenwand aus einfachen, der Gegend entnommenen Tuffsteinen aufgeführt mit einer Nische aus Sandsteinen und Cementkuffsteinen zur Aufnahme eines Grab-Christusbildes. Die Figur ist von Hermann Stärk in Kürnberg, einem geborenen Saitgauer, aus weißem Savonière-Sandstein in edler Einfachheit, 150 cm lang, ausgeführt. Die gerade Körperhaltung mit leichter, seitwärtiger Neigung des Hauptes, schlaffer Ausstreckung des rechten Armes und schwacher Bewegung des linken gegen den Körper hin, spricht die Ruhe des Todes in natürlicher nicht zu straffer Weise aus. Die Haare wallen vom Haupte in edler Fülle und süßlicher Anordnung herab. Die Formenbildung der Fleisch- und Draperietheile sind mit künstlerischer Auffassung und gewandter Technik unter zarter Anlehnung an die anatomischen Linien durchgeführt. Das Gesicht zeigt tiefe Empfindung und erhabenen würdevollen Ausdruck, welcher durch die edle Bildung und Lage der Haupthaare noch erhöht wird. Leider wird der Eindruck der Figur dadurch etwas beeinträchtigt, daß dieselbe von der Leubenggend an ein wenig verflümmert ist. Doch macht sich dieser Mangel, welchen der Künstler in Zukunft leicht vermeiden könnte, nicht in auffallend störender Weise geltend.

Im übrigen enthält die Krypta vorerst keinen weiteren Schmuck, abgesehen von einem alten kleinen Bild der schmerzhaften Mutter. Die Vorhalle, von welcher aus man auf 15 Stufen hinabsteigt, ist im einfachsten malerischen Holzbauwerk romanischen Charakters nach einer Zeichnung des genannten Künstlers konstruirt. Das Ganze macht einen ehrwürdigen Eindruck und stimmt sehr zur Andacht. An Sonntagen wird die Heiliggrabkapelle von den Pfarrangehörigen viel besucht, bei Gelegenheit auch von Auswärtigen.

Seit 2. Mai 1897 hat die Gemeinde nahe bei der Kirche durch die Stiftung eines älteren Zünglings eine neue Andachtsstätte erhalten, welche mit dem ersten Charakter der Heiliggrabkapelle harmonisch zusammenstimmt, einen wohlgefügten Kreuzweg. Wie der Ort überhaupt von Höhenzügen umgeben ist, so erhebt sich auch unmittelbar hinter denselben ein malerischer oben bewaldeter Hügel. Unterhalb eines Fichtenwaldes wurde im Jahre 1894 ein Missionskreuz errichtet und nunmehr vom Fuß bis zum Kreuz hinauf ein niedlicher Stationsweg.

Die Bildstöcke, zu welchen der Raum theilweise in die Kalkfelsen hineingebauet werden mußte, was in die idyllische Anlage noch reichlichere Abwechslung bringt, bestehen aus Portland-Cement-Kunststeinen¹⁾ von Schöbinger u. Neßfuß in Ulm. Seit ein paar Jahren hat diese Technik solche Fortschritte gemacht, daß

¹⁾ Etwas Ideales ist solcher Cementguß nicht, wie auch bei fabrikmäßig hergestellten Stationenbildern von Kunst nicht die Rede sein kann. Anm. d. Red.

Sand- und andere Werksteine in allen Farben nachgeahnt werden können. Die Kunststeine kommen aus der Form mit einem Korn, welches die Steine den Natursteinen sehr ähnlich macht. Während der frühere Glatkirchverputz bald Haarrisse zeigte, welche der Verwitterung Anhaltspunkte darbot, bleiben die Produkte jetzt kompakt. Auch ist die Farbe natürlich lebhaft und unverwundlich. Selbst der reine Quarzglanz ist wie in den Natursteinen vertreten. Ueber Festigkeit, Frostbeständigkeit und Abnutzung wurden bei den Versuchen des mechanisch-technischen Laboratoriums in München günstige Resultate erzielt.

Dazu kommt, daß in Folge des vervollkommenen Verfahrens selbst schwierige Profilierungen, wie man sie bisher nur aus Steinen ausführen zu können glaubte, präzise hergestellt werden können.

Diesen Fortschritt in der Cementfabrikation, von welchem man mit hoher Genehmigung im vergangenen Jahre beim Kirchenbau in Rammungen Gebrauch machte, glaubte man auch für die gegenwärtige Stations-Anlage benützen zu dürfen. Und in der That, die Erwartungen wurden vollständig gerechtfertigt. Es wurden jedoch nicht die schon anderwärts angeführten unschönen Muster gewählt. Vielmehr wurde von gewandter in den kirchlichen Stilarten ausgebildeter Künstlerhand mit großer Sorgfalt eine gothische Detailzeichnung gefertigt, welche sich durch strenges Ebenmaß der Gliederungen, durch edle Einfachheit, durch gefällige Form und durch allseitige Rücksichtnahme auf die Verhältnisse, insbesondere auch auf das Material auszeichnet. Da die Bildhöhe aller Witterung troffen sollen, so wurden keine ornamentalen Verzierungen vorgesehen. Nur die vertiefte ernst gehaltene Inschrift sollte die Architektur beleben.

Die Firma Schobinger u. Neßfuß gab sich große Mühe, diese wohldurchdachte Zeichnung genau im Sinne des Künstlers in gelbem Cementsandstein auszuführen. Auch die Inschriften wurden mit scharfen, meist wohl gelungenen Linien im Guß hergestellt. Die Beschädigungen beim Anschalen und Transport wurden mit Sorgfalt ausgebeffert. Die kleinen Mängel an manchen scharfkantigen Parthieen stören den Gesamteindruck nicht. Dieselben könnten bei geistreicherer Sorgfalt sicherlich noch mehr vermieden werden. Sprünge zeigen sich nirgends. Die Bildhöhe sind 2,35 m hoch und bestehen nur aus vier durch Cement und eiserne Diefel unzer trennbar mit einander verbundenen Theilen (Doppelsokel, Schaft, Aufsatz und Krönungskreuz) im Gesamtgewicht von gegen 12 Centner bei einem Preise von nur ca. 40 M.

Die in dem 31 cm tiefen Hohlraum des Aufsatzes genügend geschützten Hochreliefs-Bilder wurden in der Mayer'schen Kunstanstalt in München hergestellt, ebenfalls um den Preis von 40 M. pro Stüd. Dieselben sind 42 cm hoch und 28 cm breit, aus wetterbeständiger gebrannter terra cotta ausgeführt.

Mag eine Pfarrkirche noch so sehr zur Andacht stimmen, das katholische Volk hat ein Bedürfnis, neben dem regelmäßigen Ort des Gebetes noch andere Andachtsstätten zu heissen,

welche einem speziellen Geheimniß unserer heiligen Religion oder irgend einem Patron gewidmet sind. Wenn dann solche Orte durch die ganze Anlage und speziell durch die Bildnisse Herz und Gemüth zu ergreifen geeignet sind, so sucht es dieselben immer wieder besonders in bestimmten Anliegen und Meinungen auf. Und das wirkt wiederum günstig zurück auf den Besuch des Gotteshauses. Daher sollte sich in jedem Pfarrort oder wenigstens in der Nähe desselben außer der Kirche irgend ein Andachtsplätzchen finden, damit das religiöse Leben in Aufschwung komme oder rege erhalten bleibe. Dieses Plätzchen verdient darum aber auch von Seite des Seelorgers die volle Aufmerksamkeit. Es kann für seine Gemeinde und unter Umständen auch für die Umgegend auf Jahrzehnte oder Jahrhunderte hinaus zur reichsten Segensquelle werden.

Mittheilungen.

N. N. Sie fragen: wo sollen in der Kirche die Kreuzwegstationen beginnen?

Zu den Kirchen sollen alle 14 Stationen im Schiffe (nicht theilweise im Chore oder Presbyterium) in der Weise angebracht werden, daß sie auf der Evangelienseite, also links hinten an der Wand, mit der 1. Station beginnen und auf der Epistelfeite, rechts hinten, mit der 14. Station endigen. Es ist zwar diese Anordnung nicht wesentlich und nothwendig zur Gewinnung der Ablässe, aber juxta consuetudinem et praxin generalem, quae piis est innixa congruentiae rationibus (C. J. 13. Mart. 1837). Der Kreuzweg führt also durch die Nordseite der Kirche nach Westen und geht dann durch die Südseite dem heiligen Grabe zu. Betreffs der „frommen Gründe der Angemessenheit“, welche diese Entscheidung der Kongregation im Auge hatte, weisen einige darauf hin, daß auch die via dolorosa in Jerusalem eine nordöstliche Richtung habe, während andere an die Symbolik der Nordseite der Kirche denken. Kreuzer (Kirchenbau I. 54) schreibt darüber: „Bei den Christen ist der Norden die Wohnung der Finsterniß und darum wendet sich der Betrüger des Evangeliums nach Norden. Auch ist es der Norden nach dem Propheten, von dem her alles Uebel sich über die Erdenbewohner ergießt.“ Es können so die „piae congruentiae rationes“ aus der Symbolik der Nordseite abgeleitet werden, da dieselbe an die Nacht des Leidens erinnert. Noch bemerken wir Ihnen, daß eine bloße Translocirung der Kreuze (Stationen) innerhalb des betreffenden Raumes (derselben Kirche, desselben Klosters u. s. w.) sowie eine zeitweilige, durch Restaurationsarbeiten oder wie immer veranlaßte Entfernung der Stationskreuze den Bestand des Kreuzweges nicht berührt. N. in E. Entwürfe zu Beichtstühlen finden Sie:

- a) im roman. Stile „Archiv“ 1884 Nr. 8.
- b) im goth. Stile „Archiv“ 1884 Nr. 11.
- c) in italienischer Renaissance „Archiv“ 1885 Nr. 1.
- d) Grundriß und Maße „Archiv“ 1887 Nr. 10 und 11.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, h. 1.27 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 3.

1898.

Die neue katholische Kirche in Urach.

Es ist seit einer Reihe von Jahren hindurch, besonders in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, die Frage behandelt worden, wie in der kirchlichen Baukunst der romanische und gothische Stil sich zu einander stellen, ob letzterer allein nur bevorzugt sei oder ob nicht auch der romanische Stil neben dem gothischen Nachbildung verdiene. Auch Professor Dr. Keppler hat in den letzten fünf Nummern unseres „Archivs“ vom vorigen Jahr das Wort zur Frage genommen und überzeugend nachgewiesen, daß ein Monopol für den gothischen Stil im Kirchenbau weder aus stilistischen noch aus ästhetischen noch aus praktischen Gründen sich rechtfertigen lasse. Einer der exklusivsten Gothiker ist der bekannte Baumeister Meckel in Frankfurt a. M., der am schärfsten, wenn auch nicht am geschicktesten, über Neubauten im romanischen Stile sich also vernehmen läßt: „Bei allem Respekt von den Erzeugnissen der romanischen Kunst-epoche glaube ich doch, daß kaum ein Stil sich weniger eignet, maßgebend für die Kirchenbauten unserer Zeit zu werden, als gerade der romanische mit seinen strengen Formen, schweren Pfeilern und Mauermassen und kleinen Fensteröffnungen. Kein Stil ist darin auch empfindlicher und gestattet weniger eine freie Auffassung und Disposition. Werden diese strengen, ganz unabänderlichen Ueberlieferungen nur im geringsten verlassen, erlaubt man sich leichtere Pfeiler oder gar Säulen, größere Fensteröffnungen, dünnere Wände, welchen dann Strebpfeiler vorgelegt werden müssen, sofort ist der neuromanische, der Kasernenstil da, und vor dem bewahre uns

der Himmel. Die meisten sogenannten „romanischen“ Kirchen unserer Zeit, ich möchte sagen, fast alle, mit nur wenigen Ausnahmen, tragen leider nur allzusehr dieses Gepräge.“ („Zeitschrift für christliche Kunst“ 3. Jahr., S. 168.) In Keppler's Aufsatz ist theoretisch eingehend und klar die Unhaltbarkeit und Uebertreibung, die in diesen Worten liegt, gezeichnet; praktisch hat nun aber auch Architekt Gades in der neuerbauten katholischen Kirche in Urach, dessen Entwurf zu dieser Kirche wir hier geben, dargethan, daß die romanische Architektur auch heute noch lebensfähig ist und man auch in diesem Stile, selbst bei bescheidenen Mitteln, eine wahrhaft monumentale Wirkung erzielen kann.

Die Katholiken der Stadt Urach und Umgebung benötigten bisher den architektonisch nicht unbedeutenden Chor der ehemaligen Spitalkirche, der sich aber mit der Zeit für die sich immer mehr ausdehnende katholische Gemeinde zu klein erwies. In sehr entgegenkommener Weise überließ die Stadt Urach um den niedrigen Preis von 2500 Mark der katholischen Gemeinde einen Bauplatz. Dieser Platz, an und für sich schon in einer landschaftlich reizenden Gegend, liegt, auf drei Seiten von Straßen begrenzt, in dem Villenquartier in der Seeburgerstraße.

Was die Grundanlage der Kirche betrifft, so führte einerseits die Form des Platzes und andererseits die Rücksicht auf eine spätere eventuelle Verlängerung der Kirche von selbst eine Ausdehnung mehr in die Breite herbei, während doch wieder der Maßstab des Gebäudes die einschiffige Anlage als die entsprechendere erscheinen ließ. Ein weiterer Grund für diese Mittel-schiffweite, wie wir sie im Plane sehen,

lag auch darin, daß die Chorweite nicht stärker eingeschränkt werden konnte und durfte, da nach maßgebendem Wunsche die Seitenaltäre an dem Chorbogen angebracht werden sollten; da war die Schiffweite dann von selbst gegeben. So kam der Baumeister auf die schon den Alten bekannte, aber hier allein praktische Anordnung mit in der Hauptsache nach innen gelegten Strebepfeilern. Schon die Konstantinsbasilika¹⁾ und der byzantinische Kuppelbau kennen diese Anlage. Diese Art der Konstruktion ist dann im Mittelalter besonders im südlichen Frankreich aufgenommen worden; wir sehen sie z. B. an der Kathedrale von Angoulême aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, an den Kathedralen von Beziers, Marseille, Fréjus und an den älteren aus dem 12. Jahrhundert stammenden Theilen der Kathedrale von Toulouse;²⁾ aus noch älterer Zeit stammt die Kathedrale von Cahors. Als Nachzügler dieser romanischen Bauten erscheinen dann in derselben Gegend die Kirchen von Montzapat³⁾ aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, zwei Kirchen von Carcasonne, gleichfalls aus dem 13., und die Kathedrale von Alby aus dem 14. Jahrhundert und andere. Die letztere Kirche hat nicht weniger als 18 Meter Spannweite bei 30 Meter Höhe und doch sind nach Viollet-Le-Duc diese Konstruktionen durchaus solid und dauerhaft. Nur bezüglich des Gewölbes unterscheiden sich die älteren Kirchen dieser Gegend von den jüngeren; die romanischen Kirchen haben Kuppelgewölbe im Mittelraum und Tonnengewölbe zwischen den innern Streben; so zeigt die Kathedrale von Angoulême vier Tonnengewölbe im Schiff und die Kirche von Cahors deren zwei.⁴⁾ Die gotischen Kirchen dagegen haben Kreuzgewölbe mit Rippen, wie z. B. die Kathedrale von Alby.⁵⁾ „Ost findet es sich, schreibt uns Herr Gatz, daß, namentlich bei Werken der mittleren Periode, Rippen unter die antiken Kuppeln gespannt sind. Dieses einschiffige System

mit Kreuzgewölben und oberem Lichtgaden über den Kapellenbächern findet sich wieder an der Kirche von Oberstaden, ein Beispiel, das in Schwaben wohl einzig dastehen dürfte, d. h. von Kirchen des 15. Jahrhunderts, während die gleichen Anlagen, aber ohne oberen Lichtgaden wie in Menfra, M. Niedlingen, Gärtingen, Schwaigern u. s. w. häufig vorkommen.“

Um wieder nach Urach zurückzukommen, so sind die Maßverhältnisse der neuen katholischen Kirche daselbst folgende:

Es beträgt die Mittelschiffweite 8,22 m, die Seitengangweite 1,50 m, die Gesamtinnenweite 13,26 m, Innenweite im Querschiff 15 m, innere Schifflänge 20,38 m, Chorweite 5,60 m, Chorklänge sammt Apsis 8,35 m, Thurm 4,2 m lang, 4,2 m breit, 20 m hoch, Mittelschiffhöhe bis zum Gewölbe 9,5 m.

Die Kirche enthält an Sitzplätzen: auf der Empore 56, im Schiff 350, Stehplätze 600, also zusammen Raum für 1000 Personen.

Der Thurm erhebt sich in vier Stockwerken und ist ebenso einfach als prächtig gegliedert und es gibt die Choranficht mit diesem Thurme auf unserer Zeichnung schon ein so lebhaft gegliedertes, schönes Bild, wie es reicher fast und schöner auch die Frühgothik nicht geben könnte. Wer möchte beim Anblick dieses Chores im Ernste von neuromanischem, von Kasernenstil u. dergl. reden! Dem Thurm gegenüber lehnt sich an die Südseite des Chores die zweigeschoffige Sakristei, die 30 qm nutzbaren Boden hat. Rechts an der Vorderfront ist die massive Wendeltreppe zur Orgelempore placirt, während links parterre sich ein kleiner Requisitenraum befindet, darüber auf der Empore ist Platz für Musikalien und sonstige Utensilien.

Was das Material anlangt, aus dem die neue Kirche erbaut wurde, so brauchte man glücklicher Weise nicht in die weite Ferne zu schweifen, da in Urach selbst und in dem benachbarten Seeburg sich große Tuffsteinlager befinden, das nahe Mittelstadt im Neckarthale aber Keuper sandstein lieferte. Es wurden demnach sämtliche Mauern und Pfeiler, soweit sie nach außen nicht sichtbar sind, von Backsteinen hergestellt, alles übrige

¹⁾ Abbildung bei M. Viollet-Le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture, Bd. 1, S. 224.

²⁾ Viollet-Le-Duc l. c.

³⁾ Abbildung das. Bd. 2, S. 225 und 226.

⁴⁾ Grundriß das. Bd. 2, S. 366 und 367.

⁵⁾ Grundriß das. Bd. 2, S. 381.

aber entweder ganz oder mit innerer Backsteinhintermauerung von Uracher und Seeburger Tuffsteinquadern aufgeführt, so daß die Kirche in ihrer äußern Erscheinung vollständig den Anblick eines monumentalen Quaderngemäuers bietet. Thüre und Fenster-einfassungen, Gurt- und Hauptgesimse aber bestehen aus Keuper sandstein von Mittelstadt, im nahen Neckarthale gelegen. Mit Ausnahme der Seitengänge haben sämtliche Räume gemauerte Kreuzgewölbe, Tonnen- und Kuppelgewölbe. Es ist hier noch besonders zu bemerken, daß ripp-lose Gewölbe nicht theurer zu stehen kommen als mit Leisten gegliederte Holzdecken.

Zu einer großen Kalamität für eine Pfarrgemeinde, die einem Kirchenbau gegenübersteht, kann der Kostenvorschlag werden, wenn der Architekt an demselben sich verrecknet, insbesondere, wenn er die Preise für das Material, die Beiführ desselben, die Arbeitslöhne u. s. w. zu niedrig setzt und so die Gemeinde in Schulden hineinbringt, die vielleicht Jahrzehnte lang keine freudige Stimmung über die neue Kirche aufkommen lassen. Mußten vollends in einer armen Diasporagemeinde die Gelder öffentlich ersammelt werden und der Bau überschreitet um ein Namhaftes den Kosten-vorschlag, so ist ein Stadium geschaffen, das Pfarrer und Gemeinde in halbe Verzweiflung bringen kann. Um so freudiger aber ist es zu begrüßen, wenn der Architekt durch eine sorgfältige und umsichtige Berechnung mit seinem Kostenvorschlag völlig hinauskommt, oder vielleicht sogar noch einen Ueberschuß erzielt. Hier in Urach hat Architekt Gades den Voranschlag auf 53 000 M. gesetzt und nachdem die Kirche jetzt fertig ausgeführt ist, hat die Abrechnung erfreulicher Weise mit einer Ersparnis von rund 1000 M. abgeschlossen. Allerdings ist zu einem so günstigen Resultate auch eine tüchtige Bauleitung am Platze nöthig und eine solche hat sich in dem Bauführer Johannes Schweiß von Türkheim bei Weislingen gefunden, der mit viel Fleiß und großer Sachkenntniß den Bau geleitet hat. Die Maurer- und Steinhauerarbeiten wurden von Maurermeister Heinrich Engelhardt von Urach zur vollen Zufriedenheit der Bauleitung ausgeführt.

Das Wappenbild in Londorf.

Von Dr. Mone in Karlsruhe.

Unter dieser Ueberschrift brachte das „Archiv für christliche Kunst“ Nr. 2 des Jahrganges 1897 einen Aufsatz nebst der Abbildung des Wappenbildes in Londorf.

Es hat mich überrascht, als ich daselbe Bild in Bopard am Rhein in der Karmeliter-Kirche wieder fand und zwar mit der Jahreszahl 1519. Da aus dieser Jahres-Angabe das erwähnte Bild der Dreifaltigkeit einen kunstgeschichtlichen Wert erhält, insofern dasselbe der Zeit nach dem Meißner¹⁾ etwas näher gerückt ist, so will ich das Boparder Bild eingehend besprechen.

Zum Chore der genannten Karmeliter-Kirche auf der Evangelienseite ist eine Gedächtnistafel oder Grabstein in Solenhöfer Stein gearbeitet in die Wand eingelassen, welcher in seiner Relief-Arbeit das Ländorf Dreifaltigkeitsbild zeigt. Es ist die Arbeit des Hans Loy in Eichstetten (Bayern), wie die Inschrift besagt: Loy. II. in Eigstet.

Oben ist die Taube des hl. Geistes. Darunter Gott Vater mit Tiara, welcher die Leiche Christi unter den Armen hält, wobei seine Hände mit dem Leichentuche verhüllt sind. Die Leiche Christi ist halb sitzend, halb liegend dargestellt. Die Gruppe umgeben in folgender Weise sechs Engel, bez. drei Engelpaare. Auf der Evangelienseite: Einer mit Kreuz (der hl. Michael), Einer mit der Lanze (Chamael?), Einer hält die Dornenkrone (Erzengel Gabriel); auf der Epistelfseite: Einer mit der Weisheitsfäule (Sophtel), Einer hält den Arm Christi, Einer das Gewand Gott Vaters.

Unterhalb dieses Bildes sind folgende Figuren dargestellt: 1. 2. 3.

1. Margaretha von Elz, geborne von Helmstat, knieend.

2. Ihr Sohn, Georg von Elz, Landcommuthur der Balley Elzass, knieend.

3. Helm des Georg von Elz.

An diese bildliche Darstellung schließt sich folgende Inschrift an:

Nach götlichem willen ist die edell und frumm Frau Margreth von Eltz, geporn von Helmstat / des 18 tags des monats Marcii im iar 1500 gestorben. der Gott genad. und hat ir eltester son Georg / des teutschen ordens oberster marschalk und landkomentur der Balley Elsass cet der heyligen Dreivaltigkayt zu lob zum trost allen gläubigen selen die gedechtnus machen lassen im 1519 iar.

Die acht Ahnenwappen, welche auf beiden Seiten des Bildes angebracht sind, wie auf dem in Ländorf, folgen sich in dieser Reihe von oben nach unten. Heraldisch rechts: Wappen der Elz, ein Schild quergetheilt, ein Schild mit 6 einfachen

1 1 1
Adlern 1 1, Wappen der Boos-Baldeck. Ge-
1

¹⁾ Herr Dr. Mone schreibt uns nachträglich, daß nach seiner Ansicht das Monogramm auf dem betr. Dreifaltigkeitsbild in München eine Fälschung sei. (Die Red.)

raldisch links: Helmstadt, von der Leyen, Flörzheim, Raudet.

Die Genealogie der Ahnfrauen des H. V. Elz und der Margaretha v. Helmstadt interessieren uns hier weniger, als das Bild der hl. Dreifaltigkeit selbst, welches eine Copie eines Staffeleibildes (?) ist, das vor 1519 gemacht worden sein muß. Im allgemeinen sind die Wappen heraldisch richtig und wurden unzweifelhaft nach den Ausgaben des Deutsch-Ordens Herrn Georg von Elz gemeißelt. Ob jedoch das Original dieser Darstellung der Trinität ein Skulpturwerk oder ein Staffeleibild gewesen sei, ist weder nach der Voparder Copie noch nach der Vondorfer so leicht zu entscheiden. Es sprechen Gründe für eine plastische Ausführung des Originals und es sprechen solche für ein Staffeleibild. Nach der Vondorfer Copie, die nach meiner Ansicht etwa sechzig Jahre jünger ist, als das Original, konnte man geneigt sein, das letztere dem Hans Burgkmair, gest. 1531 oder dem Bernhard Strigel von Memmingen, der ein Zeitgenosse Burgkmairs war, zuzuschreiben. Ein endgiltiges Urtheil wird jedoch erst dann gesprochen werden können, wenn noch mehrere Copien bekannt werden und vielleicht das Original aufgefunden wird. Dazu mögen diese Zeilen beitragen.

Der Rohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

(Schluß.)

Marias Gesicht ist länglich, die Stirne hoch, die Augenbrauen klein, die Haare fein gezogen, auf beiden Seiten einige Lockenbüschel zeigend. — Der Erzengel, mit hell rotem Pluviale gekleidet, hat sich auf ein Knie niedergelassen, während das andere Knie nur halb gebogen ist. Seine Augen sind auf die demüthige Magd gerichtet, auf seinem Antlitze thront ehrentriebige Freude, sein Haupt schmückt ein sinniger Blumenkranz.

Die Flügel sind buntfarbig: das steinbesetzte Scepter scheint von beiden Händen gehalten zu werden, nur daß die Rechte noch zwei Finger zum Segnen ausstreckt.

Die im Vordergrunde stehende Säule ist durchsichtig und wohl als Säule von Kristall gedacht, welcher nach Konrad von Würzburg (Goldene Schmiede) die Keinheit Mariens symbolisiren soll. Dieselbe Bedeutung hat der auf dem Gefirnse angebrachte Topf mit den Lilien ohne Staubfäden. Etwas räthselhaft will uns das Böglein vorkommen, welches links vom Gefirnse heruntersieht. Würde dasselbe grün sein, so würden wir an den Sittig denken, welcher öfters als Attribut Mariens erscheint. Wie der Sittig im schönsten Grasgrün glänzt und doch nicht im gemeines Gras beregnet wird, sondern sich immer trocken hält, so gebat die hl. Jungfrau Maria uns den ewigen Frühling und blieb doch Jungfrau.“ Allein der Vogel zeigt nicht die grüne, sondern die gelbe (unten) und die blaue Farbe (oben). Ist er vielleicht mit dem Himmelsboten als Bote des Frühlings aufzufassen? Oder soll er gar Christum den

Herrn selbst symbolisiren, welcher sich bei der Menschwerdung einsperren lassen will? — Das Gemälde auf der Rückseite des Bildes ist zerstört. Wahrscheinlich war hier die Geburt des hl. Johannes angebracht.

Betrachten wir die Tafel, welche den Nebenaltar auf der Epistelseite ziert und die Geburt Christi darstellt. Ziern wir uns nicht, so haben wir eine ähnliche Darstellung schon einmal in einer Kirche Würzburgs gesehen. Im Hintergrunde rechts vom Beschauer auf der einen Höhe Bethlehems, auf der anderen weidende Schafe mit ihrem Hirten, auf dem dazwischenliegenden, thalabwärts führenden Wege zwei kleine Figuren. Der Ort der Geburt ein zerfallener, Spuren von romanischer und gothischer Bauweise tragender Stall; an der Mauer links ein kleines Strohdach, die Mauer selbst hier so hoch, daß man nicht in die Ferne blicken kann. Das Christkind liegt nackt und bloß auf einem steinernen oder hölzernen Block, fast schmerzlich empfindend seine jetzige Lage. Die Blöße, welche an die Armut und Dürftigkeit des Heilands erinnern soll, will etwas verlegend wirken, doch wird diese Wirkung gemildert durch eine Gruppe von 5 Engeln, (sonst sind es meistens 3), welche die unmittelbare Umgebung des göttlichen Kindes bilden (Doch und Esel schauen von der Mauer herüber) und ihm ihre Huldigung darbringen. Dieselben zeigen jugendliche Formen, mannigfache Gewandung und mannigfache Farben. Zwei von ihnen halten ein Notenheft und singen, drei halten in der linken Hand ein brennendes Kerzlein. Weitere drei Engel schweben oben in der goldenen Luft mit einem Notenblatt, unter welchem die Worte zu lesen: *Gloria in excelsis deo et in ter*. Etwas von der unteren Engelsgruppe entfernt, so ziemlich in der Mitte des Gemäldes kniet anbetend Maria. Ihr Kleid grün, ihre Augen und ihre Hände geschlossen, ihre Haare wunderbar fein, auf ihrem Angesichte leuchtende Jungfräulichkeit. Seitwärts von Maria schreitet in etwas gebückter Haltung im Habit eines Lateinbruders il vecchiarel, der hl. Joseph, welcher in der rechten Hand ein Kerzenlicht trägt, das er mit der linken vor Zugluft schützen will. Der weißliche Bart sowie die weißlichen Haupthaare kennzeichnen ihn als einen alten Mann, während aus der rothen Kapuze (roth die Königsfarbe) ein fast jugendliches Gesicht hervorschaut. Die Zeichnung des hl. Joseph mit dem Lichte ist nach Mone (Die bildenden Künste am Brührain etc.) allegorisch. Christus ist das Licht, das in die Welt kam, um alle Menschen zu erleuchten, der hl. Joseph hatte die Pflicht, über dieses Licht zu wachen. — Etwas Gerechtigkeit in dem Umstande, daß von dem schwarzen Ledergürtel des hl. Nährvaters ein Beutel und ein Messer herunterhängen. Ein gerechterer Zug ist es auch, daß auf unserem Bilde links in einer Nische ein Krug und nicht weit davon ein Heerd angebracht ist, auf welchem man Eier (Anspielung auf die frühere Eierbesenkung an Weihnachten?) und einen Blasbalg erblickt. Von einer realistischen Ader zugen fernier vier Gesichter, von welchen zwei über die Mauer und zwei durch romanische Fensteröffnungen voll Neugierde

in den Stall heruntergehauen; dieselben sind individuell gehalten und sehen aus, als ob sie dem Wochenmarkt abgegrüßt wären. Auch ein Wachssterzlein, welches unten rechts so lässchend auf der Tafel angebracht ist, daß man es entzern zu müssen glaubt, bringt in die Komposition einen Zug von Alltäglichkeit hinein. Dagegen athmen Poesie die am Rande des Gemäldes sprühenden Pflanzen und Blumen. Letztere werden zu einem Rinde auf Maria, von welcher einer gesungen „*Mos flori placuisti*“, sowie auf jene Wunderblume, welche zu Bethlechem aufgegangen ist und mit ihrer Schönheit Himmel und Erde erfreut.

Die Rückseite der Tafel zeigte früher die Taufe Jesu durch Johannes. Bei genauerer Berücksichtigung kann man noch ein paar Köpfe wahrnehmen.

Das Gemälde auf dem Hochaltar, 2,30 m hoch und 1,75 m breit, führt uns auf seiner vorderen Seite die Anbetung der hl. drei Könige vor. In der goldenen Höhe drei Engel, von welchen einer in freudiger Bewegung seine Hände gegen den achtstrahligen Stern (8 Seitigkeiten) hin ausbreitet.

Unten in dem zerfallenen Balaste heraldisch ganz rechts sitzt in grünem Gewande, den weißen Schleier auf dem Haupte, die hl. Jungfrau, das nackte Jesuskind mit beiden Händen haltend. Vor demselben kniet der greise bartlose Caspar (oder Melchior), derselbe hat Krone und Opfer auf dem Boden niedergelegt und den linken Arm des Kindes mit beiden Händen gefaßt, um denselben zu küssen. Sein Obergewand ist roth, seine Umfala grün, sein Gesichtsausdruck überaus edel, während er bei Maria und dem Jesuskinde weniger gelingen zu sein scheint. Nahezu in der Mitte der Tafel steht in einem Prachtgewande der zweite König, in der Linken seine Gabe haltend, mit dem Zeigefinger der Rechten auf den wundervollen Stern hinweisend. Er ist ein Mann in den mittleren Jahren, hat röthliche Haare und röthlichen Bart, auf seinem Haupte glänzt die Krone. Die dritte Gestalt ist ein jugendlicher, bartloser Mohr, welcher Ringe in den Ohren und rothe Schnabelschuhe an seinen Füßen hat. Er hält in seiner Linken ein hornartiges Geräth, in der Rechten seine Krone und schaut in seliger Verwunderung zu dem Stern hinauf. Sein Mantel bläulich weiß, dessen Umschlag roth.

Die Thierwelt ist nicht durch Kameele vertreten, sondern durch ein roth behaartes Hündlein, welches gleichsam ganz munter sich dahinbewegt. Die Säule, welche das Gemälde in zwei ungleiche Theile zu zerlegen scheint, ist durchsichtig und wohl wie bei Mariä Verkündigung als Symbol der Reinheit Mariens zu betrachten. Ueber die Bedeutung des Hündchens sind schon verschiedene Urtheile gefällt worden, wir möchten dasselbe einfach als Bild jener Tugenden betrachten, welche dem Priesterstand eigen sein sollen. Man muß nemlich wohl im Auge behalten, daß im Mittelalter die hl. drei Könige vielfach als Repräsentanten des Priesterthums angesehen worden sind, und daß speziell bei der mythischen Ansetzung der Ceremonien der hl.

Messe der Kuß, mit welchem der Priester den Altar küßt, und die Worte: „*Dominus vobiscum*“ unmittelbar nach dem Gloria als die symbolische Handlung für die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige gedeutet wurden.

Die Rückseite des Gemäldes bringt das Wahl des Herodes zur Anschauung. An der Tafel sitzen drei Personen: in der Mitte Herodias mit Krone, rechts von ihr Herodes, ebenfalls mit Krone und links eine weibliche Figur mit einem mittelalterlichen Kopfschmuck. Eine andere weibliche Gestalt wieder mit der Krone, steht vor dem Tische und stellt eben die Schüssel mit dem bleichen Haupte des hl. Johannes auf denselben nieder. (Salome.) Weiter seitwärts in der Richtung nach der heraldisch linken Seite zwei junge Männer: einer von ihnen, mit einem Kranze geschmückt und von einem Schwerte umgürtet, trägt ein Tringefäß herbei, während der andere das Geschäft des Einschenkens besorgt. Bei allen Bildern ist der Gesichtsausdruck ein auffallend ruhiger. Das Hündlein, welches wir auch auf dieser Seite der Tafel als eigenartiges Beiwerk angebracht sehen, dürfte trotz der weißen Farbe in ähnlicher Weise zu deuten sein wie das Hündchen mit seiner rothen Farbe. Es ist Sinnbild der priesterlichen Tugenden, welche den hl. Johannes in ganz hervorragender Weise geschmückt haben.

Das letzte Bild, welches wir zu betrachten haben und welches wir als das werthvollste bezeichnen müssen, hat zu seinem Sujet den Tod Mariä oder Unserer lieben Frauen End. (Dormitio B. M. V., bisweilen auch *pausatio*.) „Die Malwerke mit dem Tode der hl. Jungfrau sind unzählig und scheiden sich der Hauptsache nach in die Darstellung, wie dieselbe im Bette, und wie sie außerhalb desselben stirbt.“ In den Gemälden der ersten Art gehört der Tod Mariens zu Gündringen. (Größe wie bei der Geburt Christi: Höhe 1,28 m, Breite 1,45 m.)

Die Mutter Gottes ruht selig entschlummert in dem Bette. Oben hält Christus die in Gestalt eines Kindes dargestellte Seele der entschlafenen Jungfrau, sie in den Himmel aufnehmend. (Assumptio B. M. V.) Die Apostel sind in der Weise um die Sterbende gruppiert, daß auf der heraldisch rechten Seite 7, auf der linken Seite 5 Platz gefunden haben. Der hl. Johannes reicht Maria die Kerze, Petrus mit Chorrock und rother Stola bekleidet das Aspergill. Hinter Petrus schaut Andreas hervor — *piissimus apostolorum*. Der Jünger mit dem knabenhaften Gesichte ist Philippus, welcher den Weihwasserkeßel hält und mit Bartholomäus zusammengestellt sein dürfte. In dem Apostel, welcher mit der Rechten sich die Thränen aus den Augen wischt und in der Linken ein Buch hat, möchten wir Matthäus, in dem anderen, welcher zu den Füßen Mariens kniet, Jakobus den Älteren vermuthen. Jakobus der Jüngere kniet auf der anderen (linken) Seite und liest aus einem Buche: „*Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, laudantes benedicunt dominum*.“ Hinter ihm steht Simon und weiter zurück Judas Thaddäus. Zu Häupten der Mutter Gottes erblicken wir St. Paulus, wie er den

Schleier etwas zurückschlägt, und ganz im Hintergrunde Mathias mit einer rothen, weiß verbrannten Mütze, in welchem wohl der bartlose Maler portraitiert ist.

Die Köpfe der Apostel sind von ganz individuellem Gepräge und voll Geist und Leben, ihre Haltung ist würdevoll, der Faltenwurf nicht so knitterig, sondern mehr natürlich, die Farben, von welchen namentlich roth und grün reiche Verwendung gefunden, sind auf einen kräftigen Accord gestimmt. Die ganze Komposition macht einen feierlichen Eindruck. Weniger spricht uns die Figur des Simon an, da seine Haltung etwas Befremdendes hat, auch wollen uns die nackten Füße bei Jacobus nicht recht gefallen.

Besondere Erwähnung verdienen noch der Leuchter am Fuße des Bettgestelles, sowie die Farbe des Bettes. Die Bettdecke ist braun — sie soll früher anders gewesen sein — das Bettkissen roth und weiß. Die rothe Farbe bezieht sich auf die Sitte, bei Beerdigungen von Jungfrauen kein schwarzes Bahrtuch, sondern ein rothes anzuwenden. In einzelnen Gegenden Oesterreichs wird nach Dr. Wone noch jetzt auf den Sarg der Jungfrauen ein weißes Bahrtuch mit scharlachrothem Streifen gelegt.

Wie bei der Anberung der Weisen, so ist auch bei dem Tode Mariens die Bemalung der Rückseite noch erkennbar. Die Tafel gibt uns hier Johannes auf Patmos zu schauen. Der heilige, jugendlich aufgefasste Seher, mit rothem Gewande bekleidet und von einem Scheidennimbus umgeben, richtet den Blick aufwärts, in der Rechten den Federtiel haltend, in der Linken ein Buch. Vor ihm der Adler und ein weiteres Buch, hinter ihm ein Hain, in welchem man ein Lamm, einen Firsch und einen Affen erblickt, und über ihm Maria mit dem Jesuskinde, sowie eine Stadt und ein Vöglein je auf einem Felsen. Den Pinsel hat hier nicht der Meister geführt, wir haben es vielmehr mit einem Werkstattbild zu thun, wobei aber immerhin bedauert werden muß, daß die Malerei schon sehr gelitten hat.

Bezüglich der Provenienz unserer Gemälde ist nichts Sicheres festgestellt; manche Kenner wollten sie Zeitblom zuschreiben, dem „edelfsten Maler seiner Zeit“ — eine Blume auf dem Gemälde der Geburt Christi sollte sein Emblem sein —; andere bestreiten es entschieden, daß wir in Gündringen Zeitbloms haben. In letzterem Sinne urtheilt auch der Verfasser des Aufsatzes: „Die Ulmer Malerschule am Ausgang des Mittelalters.“¹⁾ Derselbe sagt Seite 577 „Zeitblom's Schule“ werden zugetheilt 4 treffliche Tafeln in der schön gelegenen Pfarrkirche zu Gündringen bei Gorb. Dieselben stammen aus Mohrdorf und stellen in frischer Farbe und liebevoller Ausführung (restaurirt) Mariä Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige (auf der Rückseite das Mahl des Herodes) und Mariä Tod dar. Ihre ganze Art weist auf einen Zusammenhang mit Ulm, für Zeitblom aber scheint die Behandlung zu breit, zu realistisch;

seiner Zeit, wohl dem Anfange des 16. Jahrhunderts, gehören die Gemälde an.

Mag indessen die Frage nach der Herkunft der genannten Gemälde so oder so beantwortet werden, dieselben zählen immerhin zu den besten Malwerken aus der altdeutschen Zeit, und der Kunstfreund, welcher die Linie Gorb-Pforzheim befährt, sollte es nicht versäumen, sich in Gündringen einen Kunstgenuss zu verschaffen, nachdem er in Mohrdorf sein Auge an dem herrlichen Anblicke der Alb geweidet.

Die Reutlinger Glockengießerfamilie Eger.

Von Theodor Schön.

Daß während des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in der alten Reichsstadt Reutlingen eine Glockengießerfamilie kurz blühte, ist allgemein bekannt. Allein schon im 15. Jahrhundert hatte die Glockengießerkunst in Reutlingen 3 Vertreter des Namens Eger. Schon am 8. Okt. 1450 wird Hans Eger des Glockengießers Baumgarten in Vegenrieth bei Reutlingen erwähnt. (Armenpflege-Archiv in Reutlingen.)¹⁾ Eine Glocke in der Stadtpfarrkirche in Gmünd hat die Inschrift: „zu unser frowen ere lint man mich. hans eger von reutlingen goß mich. lucas. mathens. iohannes. anno domini 1455“ in gothischen Minuskeln. (D.A.-Besch. Gmünd, S. 190.) 1458 goß Hans Eger von Reutlingen die Ulmer Betglocke. (Zischer, Geschichte von Ulm, Seite 233.) Eine 1837 vom untern Thor in Reutlingen (1531 hatte man die Glocken der abgebrochenen Kirchen St. Peter, St. Leonhard und St. Nicolaus auf die drei Thore der Stadt gehängt) abgenommene Glocke trug die Inschrift: Lucas † Marcus † Mathens † Johannes † anno Domini † millesimo † MCCCC † LIII † hans † eger † von † reutlingen † goß † mich † taufte † Johannes † riethammer. (Gayler, historische Denkwürdigkeiten der Reichsstadt Reutlingen I, S. 420.)

Man sieht, zuerst 1453 goß Hans Eger eine Glocke für eine Kirche seiner Vaterstadt. Dann folgte 1455 ein Auftrag seitens der Reichsstadt Gmünd und 1458 seitens der Reichsstadt Ulm. Auch die Klöster wurden auf den tüchtigen Meister aufmerksam. Es scheint, Hans Eger erhielt einen Auftrag vom Kloster Pfullingen. Denn er ist jedenfalls der Glockengießer zu Reutlingen, dem am 5. November 1470 nach einer Entscheidung des Grafen Eberhard von Württemberg die Klosterfrauen zu Pfullingen 26 Pfund Heller geben und um ihre bisherigen Gebrechen mit ihm ausgesöhnt sein sollten. (Staatsarchiv.) Auch für Kloster Vorch scheint er eine Glocke umgegossen zu haben, denn das rothe Buch des Klosters, Seite 106, enthält folgenden Eintrag: item ad perpetuam rei memoriam conscribi conplacuit mihi fratri Augustino custodi, quomodo campana magna, que pependerat ab antiquis temporibus diu in dextra collateralis turre confracta est sub abbate

¹⁾ „Histor.-pol. Blätter“, Jahrg. 1885. 95^o.

¹⁾ Nach Gayler I, 605 erscheint schon 1444 in Reutlingen Hans Eger, der Glockengießer

Nicolao Schenck (1466—1477, quomodo uero nemo potuit scire. Que per quandam artificem de Rüttlingen addito ere non modico iterum susa est et benedicta per abbatem Jodocum (Winkelhofer von Ulm) successorem domni Nicolai (1477—1480, suspensa est modo in majori turre chori circa alias campanas. (Staatsarchiv.)

Ein weiteres Werk von Hans Eger war die 1884 zersprungene und umgegoßene Glocke der Pfarikirche in Gönningen, Wt. Tübingen, welche eine Inschrift (2 Zeilen eckiger Minuskeln) enthielt: † lucas † marcus † matheus † Johannes † genesingen zu unser lieben frowen † kerich † hans eger glogensie. (wohl verlesen für glogengi.) von rüttlingen goß mich † MCCCC L XXX III iar. Der Ründungsdurchmesser dieser Glocke war 1,16 Meter, die senkrechte Höhe 1,00 Meter ohne die Heufelkrone, mit derselben 1,18 Meter. (R. Th. in der „Schwäb. Chronik“ 1885, S. 1226.) Noch am 16. Febr. 1489 wird Hans Eger des Glockengießers Hans bei unserer Frauenkirche in Rüttlingen erwähnt. (Kirchenpflegearchiv Rüttlingen.) Es ist eigentümlich, daß dieser Glockengießer in den Urkunden stets Eger und auf den Glockeninschriften stets Eger heißt.

Die Verfassung wurde fortgesetzt. Die größte Glocke in Kirchentellinsfurcht hat folgende Inschrift in gotischen Minuskeln:

me resonante pia populi memento maria und goß mich Jos. Eger im 85. jar. (Wt.-Bechr. Tübingen, S. 409.)

Auf der größten Glocke in Melschingen (Hohenzollern) findet sich die Aufschrift: Johannes. Matheus. Lucas. Marcus. Im Jar 1505 goß mich Josef Eger. Rüttlingen. (R. Th. Zingeler und W. Fr. Lauer, die Bau- und Kunstidentm. in den hohenz. Landen, S. 22) und die Glocke in Rüngingen (Hohenzollern): MCCCC und V jar goß mich Josef Eger von Rüttlingen. Letztere hat 1,57 Meter im Durchmesser (ebenda S. 28). Endlich findet sich auf der größten Glocke in Steinhofen in gotischen Minuskeln: oben: Johannes. Matheus. Lucas. Marcus. M. CCCCC und XII jar. Deo gratias.

unten: alma virgo virginum intercedat pro nobis ad suum dilectum filium. Goß mich Joseph Eger von Rüttlingen (ebenda S. 162).

Nach Gayler I, 605 erscheint noch 1527 Josef Eben (jedenfalls Lesefehler zu Egen) als Glockengießer in Rüttlingen.

Neben Josef Eger erscheint noch ein anderer Glockengießer in Rüttlingen. Denn die eine Glocke in Hagelsloch, Wt. Tübingen, hat die Aufschrift: i. h. s. M.C.CCCC und XI jahr goß mich hans eger von rüttlingen (Wt.-Bechr. Tübingen, S. 388).

Nach Veger, Kunstcapitel S. 110 gaben Hans Eger, Glockengießer, Mathens Zindel und Hans Suter von Auslerdingen, Weingärtner 1521 der Spurbogenpfründe 1 Pfund aus ihrem Weingarten im Breithart.

Man kann also in Rüttlingen Glockengießer des Namens Eger unterscheiden: Hans Eger, 1444—1489, Josef Eger 1485—1527, Hans Eger 1511—1521. Von 1444 bis 1527 ist

überhaupt diese Glockengießerfamilie in Rüttlingen nachweisbar.

Es ist gewiß kein Zufall, daß mit dem Jahre 1527 die Glockengießerfamilie Eger aus Rüttlingen verschwindet. Am 9. Mai 1528 wurde Rüttlingen excommunicirt. (Gayler I, 328.) Hans und Josef Eger mußten in Folge dessen die Stadt verlassen, da schwerlich eine Kirche sie als Bürger einer excommunicirten Stadt mit Aufträgen zum Gieß von Glocken beauftragt hätte. Man vergesse hierbei nicht, daß 1528 in ganz Württemberg die alte Kirche noch die herrschende war. Von Aufträgen seitens der wenigen Reichshäute, die sich von der alten Kirche losgesagt hatten, konnten natürlich die Glockengießer nicht leben. So verließen sie denn Rüttlingen, wo sie fast 8 Jahrzehnte gewirkt hatten. Weiß man auch nicht, wohin sie sich gewandt haben, so erinnern noch heute an diese drei alten Meister eine Reihe von Glocken im Württemberger und Hohenzollernschen Land.

Das Altarkreuz.

„Super altare collocetur Crux. in medio“, sagt die Rubrik des Missale und die Rubricisten geben auch den Grund dieser Vorschrift an; es soll nemlich das Bild des Gekreuzigten bei dem unblutigen Opfer, welches auf dem Altare gefeiert wird, sowohl dem Priester als den anwesenden Gläubigen das Andenken an Christi Leiden erneuern. Die Kirche bestimmt darnach weiter, daß dieses Kreuz das Bild des Gekreuzigten tragen müsse, daß es von ausländiger Größe sein und über die nebenstehenden Leuchter emporragen solle und daß es endlich auch aus solidem Materiale, aus Edelmetall oder wenigstens vergolbet oder versilbert und, wo dies nicht möglich ist, von gutem Holz geschnitten sei.

Wir können aus diesen allgemeinen Grundsätzen nachstehende Folgerungen ableiten: Zunächst sei darauf hingewiesen, daß eine strenge Vorschrift mit oben citirten Worten der Rubrik ausgesprochen ist. Auf jedem Altar, auf dem das heilige Messopfer gefeiert wird, muß ein Kreuz stehen und nur zwei Fälle gibt es, welche eine Ausnahme gestatten, wie die Kirche weiter erklärt hat. Wenn sich nemlich im Aufbaue des Altars ein gemaltes oder ein geschnittes Kreuz ohnehin als Hauptbild befindet, so bedarf es eines zweiten Kreuzes auf dem Altartische nicht; das Kreuz kann sodann auch jedesmal entfernt werden, wenn das Allerheiligste ausgelegt wird.

Diese zwei Ausnahmefälle also abgerechnet, ist das Kreuz ein wesentlicher Bestandtheil des Altars. Als solchem nun gebührt demselben auch eine angemessene Aufmerksamkeit. Nicht das nächstbeste Kreuz, das etwa in ein Wohnzimmer gut genug ist, darf auf den Altar gestellt werden, sondern wenn es schon wegen Mangel an Mitteln nicht aus kostbarem Materiale sein kann, so soll es doch immer aus gutem Stoffe sein, sei es nun Metall oder Holz; es soll schön bearbeitet und namentlich das Christusbild soll nicht, wie es leider vorkommt, eine Caricatur, sondern eine anständige, ideale Arbeit sein, wel-

cher eine geeignete Fassung noch einen höheren Wert verleihen mag.

Weiter gebührt dem Altarkreuz eine angemessene Größe und Stellung. Wenn dasselbe, wie wir gesehen haben, in Priester und Volk die Erinnerung an das blutige Kreuzesopfer erwecken soll, so muß es auch von solcher Größe und an solcher Stelle angebracht sein, daß es sowohl vom Priester als auch vom Volke gesehen werden kann. Jener so „praktische“ Sinn also, der es erfunden hat, ein kleines Kreuzlein an der Cantontafel oder dem Tabernakelhüchsen zu befestigen, hat wohl auf die Kirchenfasse Rücksicht genommen, nicht aber auf die kirchliche Vorschrift. Selbst wenn das Altarkreuz, wie oft geschieht, in die Expositionsnische gestellt wird, ist nicht immer diese Vorschrift genügend erfüllt, weil manchmal auch in diesem Falle das Kreuz naturgemäß nicht so groß sein kann, daß es von allem Volke gesehen werden könnte. Darum findet man manchmal bei Tabernakel-Entwürfen das Kreuz ober der Expositionsnische angebracht, ein Platz, der dann nicht als unpassend bezeichnet werden kann. An Altären ohne Tabernakel macht die Anbringung des Kreuzes keine Schwierigkeit; dort kann man die Rubrik: „über dem Altare werde ein Kreuz in der Mitte aufgestellt“ buchstäblich erfüllen und man stelle nur ein großes Kreuz auf, welches über die Leuchter emporragt, und so als Haupttheil des Altaraufsatzes erscheint. (Vinger „Christl. Kunstblätter“.)

Mittheilungen.

W. in R. Ob der neue Anbau an die Kirche nicht mit Cement statt mit Backsteinen hergeleitet werden soll?

Die Maurer der Gegenwart hat eine förmliche Wuth ergriffen, bei jeder Arbeit Cement anzuwenden, seien es Profan-, seien es Kirchenbauten. Wir lassen es uns bei Kirchen gefallen, die Erbschichten mit Cement anzumauern und vielleicht auch noch den Sockel aus diesem Material herzustellen, obgleich hier Backsteingemäuer mit Weißkalk-Mörtel vermittelt gewaschenen Sandes hergestellt vorzuziehen ist. Aber ganze Kirchenmauern mit Cement herzustellen, davor muß gewarnt werden! Der Cement ist vor allem ungeeignet als Malgrund, da er in steter Bewegung ist; denn bei jedem Temperaturwechsel macht er den gleichen Prozeß durch: er nimmt Feuchtigkeits an und gibt sie ab und frißt die Farben nach und nach durch; schließlich löst er sie vollständig auf, so daß sie gleich einer weichen Butter zerfließen. In die Mitte von diesen drei aus Cement aufgeführten Mauern käme dann die neue Orgel zu stehen. Wird und muß dieser Prozeß, der in der Cementmauer vor sich geht, sich nicht auch der Orgel mittheilen? Backsteine in gutem Material mit natürlichem Mörtelwurf von geschwemmtem körnigen Sand und reinem Weißkalk sind die besten Bedingungen für die Dauerhaftigkeit der Wandmalereien, seien es dekorative oder figurale; sie geben auch die beste Garantie gegen den Witterungseinfluß auf die neue Orgel. Der berühmte ehemalige Wiener Oberbaurath von Schmidt warnte auch vor dem

Cement bei Steinverfugungen wegen seiner ihm innewohnenden treibenden Kraft, wodurch die Verfügte aus einander gerissen, anstatt gebunden werden.

Annoncen.

Herder'sche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. B.

Seeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Braun, A., S. J., Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. (VI und 180 S.) M. 2.50.

Ist auch als 71. Ergänzungsheft der „Stimmen aus Maria-Laach“ erschienen.



Osterkerzen- Leuchter

fein polirt, in
Messing und
Nothaus von
1,05—1,20 m
Höhe im Preise
von 120 bis
140 M., nach
Zeichnung des
sel. Herrn Prä-
laten Schwarz,
verfertigt

**Wilh.
Sedlmayr,**
Gold- und
Glockengießerei,
Erlangen.

Preislisten,
Entwürfe und
Empfehlungen
stehen zur Ver-
fügung.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Die neue katholische Kirche in Urach.

Stuttgart, Buchdruckerei der „All.-Gel. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frks. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1898.

Ueber die Existenzberechtigung des Meisters Fr. Schramm.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Vor mehr als Jahresfrist ist im schwäbischen „Diözesanarchiv“ eine Abhandlung (l. c. 1896, S. 186) erschienen, welche die Existenz des Meisters Fr. Schramm in Ravensburg in Abrede zieht und an welche die Redaktion die Bemerkung anknüpft, daß diese Frage nunmehr wohl erledigt zu sein scheine. Hiemit können wir uns jedoch nicht einverstanden erklären; wir sind vielmehr der Ansicht, daß dieselbe einer weiteren Besprechung nicht bloß fähig sondern auch bedürftig sei.

Der Verfasser der citirten Abhandlung glaubt nemlich zu der Auffassung berechtigt zu sein:

1. als ob Durich seine Nachricht über die Existenz des Fr. Schramm selber nur auf Grund von „Hörensagen“ (S. 188) gegeben habe. Das ist offenbar irrig. Durich hat seine Nachricht mit den Worten gegeben: „an dem Hochaltar in R. war einst zu lesen“ (nicht: soll einst zu lesen gewesen sein) und fährt dann fort: „von diesem Altar erwarb Hirscher 2c.“. Nirgends ist bemerkt, daß er nur vom Hörensagen geschöpft habe. Es wäre gegen allen Sprach- und Schriftgebrauch, wenn ein Schriftsteller eine Nachricht, die er selbst nur vom Hörensagen kennt und deren Werth er deshalb anheim gestellt lassen muß, auf solche Weise mittheilen würde. Die weitere Hinzufügung bei Durich (Nachtrag zu seiner Aesthetik S. 569): „Wenn nun diese Madonna von Fr. Schramm geschnitten wurde, so darf man durch Vergleichung schließen, daß sich mehrere Werke von diesem Meister in der Sammlung (der Lorenzkapelle) befinden“, kann und darf nach dem Kontext gewiß

nicht als eine abschwächende, sondern muß vielmehr als eine verstärkende, den Grad der Bestimmtheit der Nachricht noch vermehrende Hinzufügung aufgefaßt werden. Durich gibt seine Nachricht über die Madonna als eine so gesicherte, daß von dieser Grundlage auch noch auf andere Stücke ein Schluß gemacht werden kann.

Wenn desungeachtet der Ausdruck „nur vom Hörensagen“ vom Verfasser jenes Artikels gebraucht wird, so legt sich der Zweifel nahe, ob er den betreffenden Passus bei Durich mit Ueberlegung gelesen habe.

2. Der Verfasser des citirten Artikels weist (S. 189) auf die Versammlung in Ulm im Jahr 1855 hin, welche die eigentliche Quelle für die Nachricht von Durich gewesen sein soll.

Gegenüber dieser Aufstellung muß nothwendig auf die Aeußerungen hingewiesen werden, die Durich selbst in seinen einleitenden Worten zu seinem Nachtrag zur Aesthetik gegeben hat. Er sagt S. 547: „Obgleich wir eine Kunstgeschichte zu schreiben nicht die Absicht hatten . . . so scheint es doch, daß es meine näheren Landsleute verdrießen will, daß wir nicht auch auf die zunächst gelegenen Werke hingewiesen haben; diesem Mangel soll nun hier abgeholfen werden“. Das geschieht nun für das Gebiet der romanischen Architektur und Skulptur, S. 547—557; sodann für die gothische Architektur und Plastik in Stein, S. 557—567; sodann auch noch für die Plastik in Holz, S. 567 bis 570; aber nirgends ist eine Silbe gesagt, daß irgend eine Versammlung, sei es zu Ulm oder anderswo, auf ihn einen maßgebenden Einfluß geübt habe.

Es bedurfte auch nicht des Anstoßes durch eine Versammlung, um ihn auf eine Lücke seines Buches aufmerksam zu machen; das konnte viel besser durch Bekannte und

Vertraute unter vier Augen, sei es mündlich oder brieflich geschehen. Auch auf den Mangel an Abbildungen und auf das Fehlen eines Registers konnte hingewiesen worden sein und Dürsch beeilte sich, durch Hinzufügung des Nachtrages sein Buch brauchbarer zu machen. Und daselbe ist wirklich brauchbarer geworden. Sein Ueberblick über die in Württemberg selbst vorhandenen mittelalterlichen Monumente war im Jahre 1856, in welchem sein Nachtrag erschien, keineswegs eine überflüssige, sondern eine recht willkommene Arbeit. Wenn je irgend eine Versammlung an irgend einem Ort auf ihn einen Einfluß gehabt haben sollte, so war es ein sehr günstiger Einfluß und jeder, der damals schon sich mit der Kunstgeschichte des engeren Vaterlandes beschäftigte, wird Dürsch für seine Mittheilungen recht dankbar sein, wenn es ihm auch nicht möglich war, seiner Zeit in allweg vorauszuweichen!

Wenn nun aber der Verfasser des Artikels wirklich in der Lage war, Thatsächliches über den ungünstigen oder günstigen Einfluß irgend einer Versammlung auf Dürsch mitzutheilen, sei es als Augen- oder Ohrenzeuge oder auf Grund solider Nachrichten, so hätte er hier einsetzen müssen.

Statt dessen aber kommen gerade hier die fatalen Wendungen vor: „wäre es nicht denkbar, daß zc.“ ferner: „dieses Datum könnte uns einen Fingerzeig geben zc.“, oder: „dort wurde ohne Zweifel die Inschrift geschmiedet zc.“ (S. 189.) Jedermann fühlt, daß Resultate, die durch solche Argumente errungen werden wollen, nicht auf festen Füßen stehen.

Früher hat der Verfasser des citirten Artikels einen Werth darauf gelegt, daß der Ausdruck Tafel zc. für einen Altarschrein gebraucht werde und dies als ein Zeichen der Unächttheit aufgefaßt, was er jedoch jetzt selbst als übereilt zurücknimmt, wenn er auch noch daran festhalten will, daß solche Ausdrücke in Inschriften nicht vorkommen können, worauf wir so gleich eingehen.

3. Der Verfasser scheint auch jetzt noch die Behauptung aufrecht erhalten zu wollen, daß bei Altarinschriften immer nur ein Meister inschriftlich aufgeführt werde, daß somit die Nachricht bei Dürsch nicht

richtig sein könne. Wir bemerken dagegen: eine Antwort wurde darauf schon von H. Dr. Schröder im „Archiv“ (1896, S. 54) gegeben, wornach Michael Erhardt, Bildhauer, und Hans Holbein, Maler, an dem aus Kloster Weingarten stammenden Altar, jetzt in Augsburg, zusammen genannt sind. Ferner ist in dem Werk von Münzenberger, fortgesetzt von Beißel (Lieferung XII, S. 78), angeführt: Die Altarinschrift zu Jngolstadt 1570: Meister Hans Wisreuter, Künstler, und Meister Hans Muelich, Maler; ferner nach Paulus: Kunst- und Alterthumsdenkmale, W. I., S. 178, befindet sich an einem Chorgestühl in Esslingen 1518 die Inschrift: Hans Wech und Antonius Buol, Schreiner zu Esslingen und Meister des Werks. Ferner gibt an: Mlemm in den „Ulmer Münsterblättern“ 1883, S. 174: „Als ein nicht anther erhaltenes Werk Hans Schühlin ist zu nennen die Altartafel, die 1474 dem Albrecht Rebmann, Maler von Nürnberg und seinem Schwager Hans Schühlein für den Chor der Martinskirche in Kottenburg a. N. zu fassen um 425 Gulden verdingt worden“.

Diese letztere Nachricht ist allerdings nicht als Inschrift bezeichnet; allein was sollte entgegenstehen, das auch in der Inschrift zum Ausdruck zu bringen, was thatsächlich und wirklich bestand? So viel steht fest, daß für die Inschriften an mittelalterlichen Altären, Chorstühlen zc. eine fertige Formel, ein fester Kanon nicht bestand. Man lese nur die Inschrift an dem Tiefenbrunner Altar 1431 von Lukas Moser und man wird überzeugt sein, daß selbst der Ausdruck für ganz subjektive Gefühle nicht ausgeschlossen wurde. Von jenen Inschriften, welche mehr als einen Namen enthalten, wäre nur zu wünschen, daß dieselben häufiger wären! Da auch zur Zeit des Bestandes der mittelalterlichen Werkstätten ohne Zweifel vielfach eine Arbeitstheilung bestand, so würde man dadurch einen viel vollständigeren Einblick in die Art und Weise der Kunstübung jener Zeit gewinnen können.

4. Wenn sodann der Verfasser des citirten Artikels auch jetzt noch einen Werth darauf legt, daß der Name Schramm in jener Zeit (um 1480) gar nicht vorkomme,

so darf doch nicht vergessen werden, daß gerade für jene Zeit die Ravensburger Dokumente theils sehr lückenhaft sind, theils ganz fehlen. Unter solchen Umständen verdient Beachtung, daß der (Geschlechtsname Schramm etwas später 1566 nach Hafner (Geschichte von Ravensburg, S. 543) thatsächlich dort vorkommt. Dieser Eintrag im Taufbuch ist ganz geeignet, die früheren Lücken einigermaßen zu ergänzen und eine Stütze für die Nachricht bei Durisch darzubieten.

Näht man den gegenwärtigen Stand der Frage über die Existenz des Hr. Schramm zusammen, so ist nicht zu verkennen, daß eine endgiltige Entscheidung erschwert wird, hauptsächlich durch den Umstand, daß von Hircher, dem ersten Besitzer der Madonna, schriftliche Aufzeichnungen nicht vorliegen. Die ersten Angaben über diese Hircher'sche Madonna bei Mauch und Grüneisen und bei Waagen sind unzureichend und tragen die Form von nur gelegentlichen Mittheilungen. Auf fallend lange Zeit stand es an, bis genauere Nachrichten von Durisch, der solche geben konnte und wollte, mitgetheilt wurden. Aber auch diese Nachrichten finden sich erst in dem Nachtrag zu seiner Aesthetik und wurden von den Meisten übersehen. Unter solchen Umständen bemächtigte sich die Kritik des Gegenstandes und zögerte nicht, ihre rein negativen Resultate zu verkündigen. Von unserer Seite wurde zwar die Nachricht von Durisch alsbald und gebührend hervorgehoben; aber die Herstellung des positiven historischen Standpunktes stößt, wie die Erfahrung lehrt, auf Schwierigkeiten.

Und doch ist die Nachricht bei Durisch weder in sich selbst unhaltbar, noch widerspricht sie den Dokumenten; dieselbe findet vielmehr in dem Eintrag im Taufbuch von 1566 nachträglich eine Ergänzung, die recht werthvoll ist, da Durisch von diesem Eintrag sicher keine Kunde haben konnte.

Es ist ja zuzugeben, daß Kritik geübt werden darf und muß, aber vor der Klippe der Hyperkritik muß man sich hüten. Unsere Zeit hat die Aufgabe, die Bausteine für die Kunstgeschichte sorgfältig zu sammeln und vorsichtig aufzubauen, nicht aber vorschnell niederzureißen.

Reste von Malereien in Comburg.

Von Zuchthauspfarrer Mayer in Ludwigsburg.

Wenn wir daran gehen, die letzten Reste und Spuren der Malereien in dem einstigen Benediktinerkloster und nachmaligen adeligen Chorherrnstifte (von 1488 an) zu beschreiben, so geschieht es aus einem doppelten Grund. Einerseits möchten wir die jetzt noch vorhandenen Reste aufzählen und dadurch wenigstens die Nachricht hievon auf die kommenden Jahrhunderte vererben, ehe die zerstörenden Einflüsse der Zeit dieselben vollends verwittert haben, und der Nachwelt überliefern, wie reich Comburg an Wandmalerei war; andererseits möchten wir auf diese Reste aufmerksam machen und vielleicht dadurch zu ihrer Erhaltung beitragen.

I.

Aus der **Uebergangszeit** ins Gothische stammen 1. vier bemalte Balken der Decke in der Schenkenkapelle mit Ornamenten und Maeander an beiden Enden (mit frühgothischen Anklängen nach Schmitzen). Wahrscheinlich stammen dieselben von der ursprünglichen Bedeckung der Kapelle und sind noch in den verschiedenen Farben gut erkennbar.

2. Aus derselben Zeitperiode haben sich noch Reste von Wandgemälden am Archiv erhalten. Auf der Südseite der (Gallerie mit den Zwergsäulchen (gegen die Stiftskirche) befindet sich zwischen zwei fast zur Hälfte von unten geschlossenen Thüröffnungen ein viereckiges Fenster mit einem Zwergsäulchen mit Knollenkapital. Dieses Kapital und die westliche Fensterleibung und die östlichen Thürpfeiler weisen Spuren von Wandgemälden aus der Zeit der Erbauung dieses Sexagons auf. An den Thürleibungen sehen wir noch Mitter mit Schild und Speer in zweidrittel natürlicher Größe; am Fenster ebenfalls die Umrisse einer menschlichen Figur. Diese Reste haben Aehnlichkeit mit der frühgothischen Wandbemalung in einer Fenster-nische aus der Kirche in Liebenzell, welche in der Sammlung vaterländischer Alterthümer in Stuttgart aufbewahrt ist.

II.

Aus der **gothischen Zeit** befinden sich in Comburg noch einige Reste von Naß-

malerei an zwei lebensgroßen Statuen 1. des hl. Nikolaus im Kreuzgang, errichtet von dem 26. Abt Erfried I. von Bellberg (1402—21) mit der Inschrift (vergoldete Minuskeln auf blauem Grund): „anno dni MCCCC XVIII. ex ordinacione dni ernfridi in honore(m) sci (sancti) nycolai épi (episcopi) et patni (patróni) hui(us)-monasterii.“ Die Rückwand der Statue ist vergoldet, die Mitra röthlich, das Buch in der Linken hat rothen Einband; zwei Fesslungen auf der Mitra und eine an der Casula auf der Brust zeigen den Ort für Edelsteine (die rechte Hand und die Nase sind abgeschlagen). Von den vier ebenfalls bemalten Familienwappen an den vier Ecken des Steines sind noch erkennbar: oben Bellberg: goldenes Freiviertel mit silbernem Flügel in Blau; Hohenstein: roth und schwarzer Adler mit Kugel in den Krallen in Silber; unten: Nebenburg, zwei Thürme und Ledendorf (Entendorf), Tinkur. Diese durch ein Gitter seit 1896 geschützte Statue stand früher im Chor der Abteikirche und wurde 1659 an die Mauer des südlichen Theiles des Kreuzgangs unter einer Nische mit Ueberstabung (vor dem Eingang in die Schenkenkapelle) versetzt. Der Stifter dieses Gedenksteines, der Abt Ernfried, war in der 1829 abgetragenen Bartholomäus- oder Marienkapelle am westlichen Theil des Kreuzgangs begraben, von wo seine Gebeine und sein Grabstein in die Schenkenkapelle übertragen wurden.

2. Gefast ist sodann das Epitaphium des 31. und letzten Abtes des Benediktinerklosters und ersten Propstes des adeligen Chorherrnstiftes: Seyfried vom Holz in der romanischen Schenkenkapelle. Unter einem umgekehrten Spitzbogen mit Blättern und rother Insul steht die kräftige Figur, den vergoldeten Abtsstab mit weißem sudarium in der Rechten, in der Kleidung als Chorherr: Albe über dem schwarzen Talar, dunkles Almutium oder mozzetta, ähnlich einem Chorfragen mit Kransen, über den Schultern, auf der Brust durch eine rothe Schnur zusammengehalten, runde Kopfbedeckung. An den vier Ecken der Hinterwand sind vier Wappen: oben: Holz (schwarze Kiste in Silber) und Wagenbuch (rother Widderkopf), unten: Reischach (schwarzer Eber-

kopf in Silber) und Winnenden (drei goldene Kofetten in einer Rechtschräge). Die Inschrift in goldenen Minuskeln oben am Denkmal (ähnlich der Umschrift am Rand des Steins): „Q. R. pater et dns seyfridus vom Holtz prm. (primus) p(rae)positus hui(us) ecclesie collegiate Cambergens(is), cui(us) aia(anima) requiescat in pace. M. CCCC & (= 1504) die Jovis XXIX mensis augusti.“ Unter dem linken Arm stehen die Worte Elias Lebn Anno 1581 eingegraben (ob Verrfertiger oder Faßmaler?).

III.

Aus dem Zeitalter der Renaissance, von dem 16. Jahrhundert, haben sich viele Spuren auf unsere Zeit erhalten, zumal von den Arbeiten unter dem 16. Decan (1551—83) und nachherigen 9. Propst (1583—94. 3. Decb.) Erasmus Neustetter, genannt Stürmer. Von ihm sagt ein Distichon: „Neustetterus eam(sc.coronam) jussit renovare decanus, Pituraque sacram condecorare domum.“

Die hienach unter ihm mit Malerei gezierte Kirche wich 1707—17 einer neuen Barockkirche; Reste dieser Aus schmückung dürften sich erhalten haben im zweiten Stock des Westturmes (Ornamente). Sodann wurde unter ihm mit Wandgemälden versehen die Erhardskapelle, das spätere Archiv und zwar 1562 nach der Jahrzahl oberhalb der Thüre. Ueber dem ercricrten Altar der östlichen Seite dieses Serragons sehen wir gemalt vier Bischöfe in Lebensgröße: St. Erhard, darunter das Wappen des fünften Propstes Daniel v. Stiebar zu Buttenheim (im bayerischen Franken), St. Kilian, darunter das Wappen der Zobel v. Giebelstadt (im bayerischen Unterfranken), St. Nicolaus, den Patron der Stiftskirche mit dem Comburger Wappen: goldener Löwenkopf mit Sparren im Rachen in Blau und St. Erasmus mit dem Wappen des Erasmus Neustetter (schwarzer Schachbrettturm in Silber); diese vier Freskogemälde sind edel gehalten, wohl älter, aber übermalt, während die Bilder an den übrigen Seitenwänden: die vier Evangelisten, Daniel, Johannes der Täufer, Petrus und Paulus eine weniger künstlerische Hand verraten.

Unter den Gewölberippen und Konsolen sind Karyatiden gemalt, wie auch das Gewölbe Arabesken und kleine Fingerringe zeigt (welche italienische Anklänge verrathen).

Im Durchgang durch das Archiv war das Tonnengewölbe mit Rhomben in verschiedenen Tönen verziert, aber bis auf einen kleinen Rest in unserer Zeit überflücht. Weiter waren unter Neustetter die Außenwände folgender Gebäude mit Ornamenten bemalt, wovon noch Reste erhalten sind: der Adelsmannsbau war an der Vorderfront mit architektonischer Fassadenmalerei geschmückt von Maler Violll aus Konstanz 1568—1569, erhalten sind noch Reste unter dem Dachgesims und unter den Fenstern. Die Michaelskapelle über dem dritten romanischen Thorgebäude war außerhalb und innerhalb mit Ornamenten verziert, wie noch einige Reste zeigen; die alte Decanai, welche an dieses Thor nach Westen anstößt und wie die Kapelle das Wappen Neustetters in Stein trägt; die frühere Propstei, welche nach Süden an das dritte Thor angebaut ist mit dem schönen Renaissanceportal und den Wappen Comburgs und Neustetters; besonders zeigt noch Spuren von Ornamenten der südliche Theil: der Guttenbergbau. Auch der Hof zwischen dem zweiten und dritten Thor, ein Viereck, war, wie aus den Spuren zu schließen, bemalt, denn heute noch sieht man ein wenig von dem blauen Grund, Meander und Quadrate von den alten Gemälden, von welchen der Inhalt der Darstellung auf uns überliefert wurde. Zwischen dem romanischen Bilderrahmen in Stein mit Laub- und Schachbrettornament war nemlich ein Freskogemälde: ein thronender Christus und zu jeder Seite ein knieender Heiliger; über den Bildern waren Spruchlieder, deren Inschriften man aber schon 1840 (nach Schönhuth, Burgen, Klöster, Kirchen und Kapellen Württembergs) nicht mehr entziffern konnte. In der folgenden Zeit sei die ganze Bildfläche überflücht worden. An dem gegenüberliegenden zweiten Thore sind ebenfalls Spuren von Gemälden in runden Rahmen erkennbar.

Der romanische Kreuzgang mit einfachen Arkadenbögen war ebenfalls be-

malte und zwar der nördliche Theil am Adelsmannsbau nach der Apocalypse; zu erkennen ist noch der Drache mit sieben Häuptern (13, 1 ff.), Darbringung der Schalen mit Rauchwerk (5, 8), Anbetung des Lammes (14, 1—5); ein kleines Lamm, die Brustbilder und gefalteten Hände der Betenden sind noch sichtbar. Im südlichen Theil des Kreuzganges, am großen Vikarienbau, ist noch erkennbar ein Wappenstein am Eingang in die Schenkenskapelle neben der Nicolaus-Statue, dann vielleicht ein kleiner Rest von einer Kreuzigung, sodann Kreuzabnahme (zwei Männer mit nackten Armen und Füßen und ein Theil vom Leichnam Christi), Grablegung und wohl die Grabwache, wie aus den Sternen am blauen Himmelsgewölbe zu erschließen. (Diese Bilder sollen italienische Anklänge aufweisen.) In der südwestlichen Ecke (der westliche Theil des Kreuzganges mit der ältesten Kapelle Comburgs: der Bartholomäus-, späteren Marienkapelle mit dem Bibliotheksaal wurde 1829 abgebrochen) sind Tafelwerk, Schiff und Hafen kaum zu unterscheiden. Die Ähnlichkeit der Ornamente an den Gebäuden mit denen am Adelsmannsbau weist auf den Meister Violll als den ausführenden Künstler hin. Wie farbenreich muß damals unter Neustetter Comburg ausgehoben haben, da fast alle Gebäude aus seiner Zeit bemalt waren! Welchen Aufschwung und Wohlstand muß das Stift unter ihm wieder erlangt haben, da solche Pracht auf die Gebäude verwendet wurde, die unter dem genannten Decan hergestellt wurden! Dazu kommt die Anschaffung und Vermehrung der großen, werthvollen Bibliothek unter ihm. Mit Recht wurde Neustetter aus Dankbarkeit unter die „Stifter“ Comburgs gezählt.

IV.

Aus der späteren Zeit sind an Wandgemälden noch erhalten die Wappen im Vestibulum der Abtei. An der Ostwand desselben befindet sich mit der Jahrzahl 1722 in der Mitte das Wappen des „Johann Philipp Franz von gottes gnaden Bischoff zu Würzburg und Herbog zu Franken“, von Schönborn, flankirt von Schilden mit den fränkischen Spigen und der Würzburger Fahne. Daran schließen

sich nach beiden Seiten, durch Laubwerk verbunden, die Wappen des Domkapitels mit Inschriften in zwei Reihen, rechts in der obern Reihe sechs, in der untern fünf; links davon sechs Wappen in zwei Reihen, die übrigen sind übertüncht. An der Nordwand waren auf die Mauer zwischen zwei Fenstern mit der Jahrzahl 1723 das Comburger Wappen mit je sechs Schilden auf beiden Seiten mit den Namen der Kapitularen des adeligen Ritterstifts Comburg gemalt. Einzelne Wappen und Inschriften sind sehr verdorben und nur zum Teil erkennbar und leserlich. Im Stockwerk darunter, im Refektorium, sind noch Spuren von gemalten Fenstereinfassungen und Eisen mit Kapitälern an der Wand zu sehen.

V. Tafelgemälde.

Fügen wir diesen Resten und Spuren von Wandgemälden auch die noch erhaltenen Tafelgemälde hinzu, so sind vor allem zu nennen die Gemälde des Niderränders **Oswald Ungbers** (von dem auch das Gemälde in der katholischen Kirche in Cannstatt und des Hochalters im Schöthal von 1680, Maria Himmelfahrt stammt; Kessler, württ. kirchl. Kunzialterthümer; S. 182) und zwar eine Pieta: der Leichnam Christi ruht im Schooße seiner Mutter, betrauert von Johannes und Maria Magdalena auf dem Nebenaltar der Evangelienseite in der Stiftskirche mit der Inschrift: Oswald Ungbers fecit a. 1662 (oberhalb der Waschküchel) und das Altarbild des Hochaltars in der Josephskapelle: der hl. Joseph mit dem Jesuskind und dergleichen Inschrift a. 1674 (an der Basis einer Säule). Beide Delgemälde mit Figuren in Lebensgröße werden von den vielen Besuchern Comburg's als gute bezeichnet.

Von den andern Delgemälden in der Kirche: Christus im Kerker auf dem andern Nebenaltar, Maria und Elisabeth in Holzrahmen an der Chorbauwand der Epistelseite aufgehängt, ließ sich eine Inschrift bei der Reinigung und Renovation dieser sämtlichen Bilder durch Heritier aus Stuttgart 1895 nicht entdecken, wie auch nicht an dem lebensgroßen Bilde des 16. Decan Franz Ludw. Nauff von Stromberg (1639 bis 73) in der Sakristei. In der Josephs-

kapelle befindet sich eine Kreuzigungsgruppe, auf Holz gemalt mit Maria, Johannes, Laurentius, Magdalena und Katharina unter dem Kreuze und folgenden Distichon: »In te confido, tu spes mea, dulcis Jesu. Confundi nunquam me patiari, precor.«

Endlich hängen im Vestibulum der neuen Decanei, eine Treppe hoch — erbaut unter dem 18. Propst Johann Veit von Würzburg 1716—56 und 18. Decan Wilhelm Ulrich von Guttenberg (1695 bis 1736) — die Wappenschilder der 30 Aebte des Benedictinerklosters Comburg, von der Gründung 1079 bis 1488 auf einer Tafel mit drei Reihen von je acht Wappen, und der untern Reihe mit nur sechs. Der anabuierte Schild enthält das Wappen Comburg's mit dem Familienwappen des Abtes componirt, darüber rothe Inful und Abtsstab. Dann folgt eine Tafel mit den Wappen der 22 Pröpste des adeligen Chorherrnstifts Comburg von 1488 bis zur Aufhebung, ebenfalls componirt mit dem Wappen Comburg's; als Helmkleinod ist angebracht die Comburger Taube mit ausgebreiteten Flügeln (silbern), rothe Inful und das eigene des Propstes. Daran schließen sich auf einer Tafel die Wappen der 20 Decane, wie die der Pröpste, aber ohne Inful als Helmkleinod, und sechs Tafeln mit den einfachen Wappen der 173 Canonici oder adeligen Chorberrn des Ritterstifts.

[Als Aadelmalerei könnte noch angefügt werden das alte Wappen (auf den neuen Chorfahndchen) des Johann Philipp Heinrich, Freiherr von und zu Erthal, des 19. Decan von 1736—71, mit der Jahreszahl 1764, als einziger Rest der schönen und kostbaren Paramente des Stifts.]

Das neue Kloster von Schussenried

(jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kueß in Schussenried.

1. Die Bauherren.

Als jetzt staatliches Heil- und Pflanzanstaltsgebäude ist das neue Kloster zu Schussenried von Interesse und Bedeutung für das ganze Land Württemberg.

Neues Kloster wird dieser Bau des vorigen Jahrhunderts genannt im Unterschied von den theilweise mehrere Säcula alten anderen dortigen

Klosterbauten. Der Plan zu seiner Erstellung wurde gefaßt unter dem baulustigen Schöpfer von Pfarrhöfen, Kirchen und sonstigen tüchtigen Bauwerken, unter dem Abt Siard Frid (1733 bis 1750). Gegen Ende der Regierung dieses Kloster Vorstandes war die eigentliche Mönchswohnung reparaturbedürftig geworden. Der Prälat hat deshalb am 20. März 1748¹⁾ den ihm unterstellten Ordensmännern einen Riß des zu renovirenden Konventsbaues vorgelegt und sie darüber abstimmen lassen, ob man nach diesem Bauriße ein Modell fertigen solle. Die Mönche waren mit dem Vorschlag einverstanden und nach Ostern wurde das Modell vorgezeigt. Inzwischen war jedoch der Gehanke der Ausbesserung blos des alten Konventsbaues in den Hintergrund getreten und die Lust zu einem vollständigen Klosterneubau erwacht. Abt Siard zog nun mit seinen Mönchen verschiedene Projekte in Erwägung, es wurden Pläne und Modelle vorgelegt. Besondere Beachtung fanden zwei, beziehungsweise drei Vorschläge. Dieselben sind verkörpert in dem Holzmodell, welches noch im Bibliotheksaal aufgestellt ist, und in einer Zeichnung, welche jetzt in unserem Besitze befindlich, bis zu seinem Tode dem Glasermeister Sebastian Kiene gehört hatte und anno 1806 von K. Mann aus Luzern als Kopie gefertigt worden ist. Ein anderer ihr verwandter, etwas erweiterter Plan des Klosters hängt im Rathhauseaal zu Schussenried.

Das Modell zeigt das neue Kloster als ein gewaltiges Viereck. In den Klosterhof sollte eine neue, mit zwei Thürmen versehene Stiftskirche zu stehen kommen, und zwar etwas nördlich von der gegenwärtigen. Der Haupteingang des Gotteshauses wäre mitten in der äußeren Front des westlichen Klosterflügels angebracht worden. Dieses Holzmodell stammt vom Erbauer der Steinhäuser Wallfahrtskirche, vom Architekten und Stuccator Dominikus Zimmermann, welcher auch Bürgermeister zu Landsberg in Bayern war.²⁾ — Die Zeichnung und der Plan sodann, welche beide wir oben erwähnten, sind einander ziemlich ähnlich. Beide Entwürfe stellen nicht bloß die eigentlichen Klosteräume nebst der Kirche dar, sondern sie beziehen auch die Wirtschaftsgebäude, Werkstätten und Dienervohnungen in die Gruppe der projektirten Neubauten ein. Sie präsentiren einen geradezu riesigen Bautenkomplex. Wenn man alle diese von der Hauptstraße „Bahnhof-Schussenried—Koppertsweiler“ bis zur Straße „Delberg—Turnplatz“ in Aussicht genommenen Neubauten als erstellt annimmt, dann begreift man, wie vor mehr denn 100 Jahren ein St. Gallener Tourist³⁾ schreiben konnte: „Wenn dieses Stift (nämlich Schussenried) einst dem schönen Plane nach, den man uns vorzeigt, ausgeführt wird, so muß es eines der herrlichsten in Deutschland abgeben.“ — Nachdem Riße und Modelle besichtigt und beurtheilt waren, haben sich anno 1749 die Bau-

projekte zu einem förmlichen Beschlusse vermindert. Der 9. April 1749 ist namentlich der bedeutungsvolle Tag, an dem in der Kapitelsitzung der Vorschlag, ein neues Kloster zu bauen, gemacht und einstimmig gebilligt worden ist.⁴⁾ Mit den Arbeiten wurde sofort der Baumeister Jakob Emele von Koppertsweiler betraut. Noch am gleichen Tag hat er das in Aussicht genommene Bauwerk ausgestellt.⁵⁾ Weil aber den Norbertinern das Unternehmen eines Klosterneubaus mit Recht als schwierig vorkam, so wollten sie vor allem sich des göttlichen Beistandes versichern. Den Segen des Himmels glaubten sie am besten auf ihr Vorhaben herabzuziehen durch die Erstellung eines Gotteshauses unmittelbar vor dem Bau einer neuen Mönchswohnung. So kam es, daß sie noch vor Inangriffnahme des Klosterneubaus die Kirche in Muttensweiler (im jetzigen Oberamt Biberach) von Grund auf neu aufzuführen ließen. Dieser Muttensweiler Kirchenbau wurde dem Meister Emele übertragen und damit anno 1750 begonnen. Den 23. Juni dieses Jahres fand die Grundsteinlegung statt und gegen Ende Juli des folgenden Jahres konnte bereits die Benediction des Heiligtums vollzogen werden. Sowohl durch die Fertigung des Planes und Rißes zu diesem Kirchengebäude als namentlich durch die gewandte Förderung des Baues hatte Emele das Vertrauen der Chorherren in so hohem Grade gewonnen, daß er den 28. (nicht 20.) August 1750 mit Stimmenmehrheit zum Baumeister auch des neuen Klosters angenommen worden ist.⁶⁾

Inzwischen, nämlich den 8. Februar 1750, war derjenige Prälat, unter welchem der Plan des Neubaus zur Reife gekommen war, gestorben. Es ist somit dem ungemein baufreudigen Abt Siard Frid nicht vergönnt gewesen, den seiner Anregung entsprungenen und mit seinem Wappen geschmückten Bauwerken auch noch ein neues Ordenshaus von ungewöhnlicher Ausdehnung und hoher Schönheit beizufügen. Vielmehr gieng die Ausführung des Bauplanes in die Hände seines Nachfolgers, des Abtes Magnus Kleber (1750 bis 1756), über.

Literatur.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Klerus und der Bautechniker bearbeitet von Georg Heckner, Pfarrer in Neustift und ehemaliger Baumeister. Mit 186 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte, gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage. Freising 1897. Verlagsanstalt und Druckerei Dr. Franz Paul Datterer. Preis M. 4.

Der Verlag des vorliegenden Werkes, dessen erste und zweite Auflage in der Herder'schen

¹⁾ Diarium des P. Rothelfer. Seite 162. Der Kürze wegen citiren wir diese Quelle in Zukunft mit den Buchstaben D. R.

²⁾ D. R. 347.

³⁾ Süddeutsche Klöster vor 100 Jahren. Reise- tagbuch v. P. Nepomuk Hauntingen. Seite 17.

⁴⁾ D. R. Seite 166.

⁵⁾ Annotationes P. Innocentii Müller. Seite 272.

⁶⁾ D. R. Seite 170.

Verlagshandlung zu Freiburg erschienen ist, hat gewechselt und es erscheint die dritte „gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage“ in Freiburg.

Eine „gänzliche“ Umarbeitung in dem Buche finden wir wohl gegenüber der ersten, aber nicht gegenüber der zweiten Auflage. Die dritte Auflage hat die ganz gleichen Paragraphen sowohl der Zahl als dem Inhalte nach wie die zweite, zeigt aber zwei, allerdings entbehrliche, Illustrationen weniger. Einzelne Paragraphen haben Zusätze erhalten, doch nur in dem Umfange, daß diese jetzige Auflage bloß um zwölf Seiten stärker geworden ist. Nach der Angabe auf dem Titelblatte wäre das Buch in erster Linie für den Klerus bestimmt und erst dann für den Bautechniker. In der That aber ist die Anordnung eine solche, daß sowohl Geistliche als Techniker sehr viel aus dem Buche lernen können: es macht den Klerus mit dem mehr Technischen, die Architekten mit dem mehr Kirchlichen und spezifisch Katholischen am Kirchenbau bekannt; der erstere erhält in dem Buche ein Hilfsmittel, sich insoweit über das Technische zu informieren, daß er bei Neubauten, Restaurationen u. s. w. nicht absolut mundtot dastehen muß, sondern mitreden und mitberathen kann, der Architekt aber wird aus dem Buche lernen, daß der katholische Kirchenbau etwas ganz spezifisch anderes sei als der protestantische oder jeder andere, daß hier ganz strikte kirchliche Bestimmungen und ganz andere Bedürfnisse beachtet und befriedigt werden müssen, mit einem Worte, daß der Kirchenbau eine Sache und Kunst für sich sei.

Um diesen doppelten Zweck zu erreichen, handelt der Verfasser zuerst über die Baukunst im Allgemeinen, über Begriff, Aufgabe, Symbolik u. s. w. der kirchlichen Baukunst, über das Verhältniß der Aesthetik und Kunstarchäologie zu derselben, über Einteilung und Wahl der Baustile. Dann gibt er einen Abriss der Stilkunde und eine Unterweisung über den Hochbau und alles, was mit ihm zusammenhängt, sodann handelt er über die Kircheneinrichtungsarbeiten, als Bildhauerarbeiten, Schreinerarbeiten, Orgelbau und Malerei. Viel praktisches und Vehrreiches findet sich in „Kirchenanbauten und Kirchenrestaurationen“. Den Schluß bilden die Kostenberechnungen, sowie Arbeits- und Materialpreise. Der Verfasser war früher, wie der Titel angibt, Baumeister, bevor er sich dem geistlichen Stande widmete und war deshalb, wie auch die aufeinander folgenden Auflagen bezeugen, wohl im Stande, ein praktisches, tüchtiges Werk zu liefern. Es ist nicht uninteressant geschrieben und durch gute Abbildungen noch lehrreicher gestaltet.

Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern. Von Dr. Wolfgang Maria Schmid, K. Bibliothekar und Sekretär am bayerischen Nationalmuseum. Mit 45 Abbildungen. München 1897. Verlag der J. J. Lentner'schen Hofbuchhandlung. M. 1.25.

Ein praktisches Büchlein, das bis heute gefehlt und einem wirklichen Bedürfnisse entspricht. Die vorliegende Anleitung will ein bequemes zu hand-

habendes Hilfsmittel bieten, um zu erkennen, ob in einem gegebenen Fall ein Kunstdenkmal vorliegt und wie dasselbe als Gegenstand der öffentlichen Denkmalspflege weiter zu behandeln ist. Das Werkchen ist ganz auf den kunstgeschichtlichen Standpunkt gestellt und entwickelt zunächst auf 87 Seiten die allgemeinen Grundsätze der Denkmalspflege, gibt sodann beachtenswerthe Winke über die am häufigsten vorkommenden Schädigungen von Denkmalen bei verkehrten Restaurationen, Stilwidrigkeiten, verständnißlose Polychromierung u. s. w. Seite 10—21 handelt von den staatlichen Maßnahmen der Denkmalspflege und auf Seite 21—74 erfolgt sodann die eigentliche „Anleitung zum Erkennen von Kunstdenkmalen“. In alphabetischer Reihenfolge werden diejenigen Kunstwerke aufgezählt, die Gegenstände der öffentlichen Denkmalspflege sein können und damit kurze Winke über Stil- und Altersbestimmungen verbunden, welche durch die beigegebenen Abbildungen erleichtert werden.

Annoncen.

Osterkerzen- Leuchter

sein polirt, in
Messing und
Nothaus von
1,05—1,20 m
Höhe im Preise
von 120 bis
140 M., nach
Zeichnung des
sel. Herrn Prä-
laten Schwarz,
verfertigt

Wilh.
Sedlmayr,
Selbst- und
Glockengießerei,
Erlangen.

Preislisten,
Entwürfe und
Empfehlungen
stehen zur Ver-
fügung.



Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 5.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Fortgesetzt von Pfr. Schöninger in Barendorf.

Wenn uns die Aufgabe zu Theil wurde, den Gang durch restaurirte Kirchen, wie er in den drei letzten Jahrgängen des „Archivs“ (1895 Nr. 3, 4, 5 und 7; 1896 Nr. 10 und 11; 1897 Nr. 3) gemacht wurde, fortzusetzen, so wird man es billig finden, daß wir zuerst diejenige Kirche betreten, welche uns am nächsten liegt und das ist

8. Barendorf bei Ravensburg.

Hier an seiner eigenen Pfarrkirche begann der Verfasser dieses die Verschönerungsarbeit, einem Wunsche seiner Pfarrangehörigen entsprechend, mit einem Thurmbau. Die Pfarrkirche zu Barendorf hatte einst den Ruhm, wie ein witziger Bauer bemerkte, die höchste Kirche weitem zu sein und warum? Weil die Kirche höher war, als der Kirchturm, was sonst nicht vorzukommen pflegt. Unter dem ersten Pfarrer von Barendorf, Melchior Rosenlacher, wurde der Thurm im Jahre 1842 merklich erhöht und zwar in der nüchternen Weise jener Zeit. Das Mauerwerk aber wurde gut und solid hergestellt von einem ländlichen Baumeister. Der Thurm erhielt als Bedachung einen vierseitigen, eingeschweiften, niedrigen Spitzhelm, der etwas an den obersten Abschluß der Weißenauer Thürme erinnerte und ein getreues Abbild in Berg bei Friedrichshafen hat. Das Zimmernwerk dieser sonderbaren Kappe war nach und nach morsch geworden, so daß vorgenommene Reparaturen nicht mehr recht anschlugen und kein Nagel mehr halten wollte. Deshalb gieng man schon seit Jahren mit dem Gedanken um, einen neuen Helm aufsetzen zu lassen und es lag auch ein Plan vor,

welchen mein Vorgänger, S. Pfr. Busl, fertigen ließ, und nach welchem ein schlanker achteckiger Helm über vier Giebeln sich erheben sollte. Allein man gieng nicht gern an die Arbeit, denn sie stellte ziemlich hohe Anforderungen an die Finanzkräfte der Pfarrgemeinde, welche bescheiden genug waren. Dreißig Jahre vorher war die Kirche erweitert worden und kaum war der letzte Rest einer Orgelschuld getilgt, die Kirchenpflege selbst aber hat nur ein ganz bescheidenes Vermögen. Deshalb mußte der neue Pfarrer auf Betteln sich verlegen. Das Betteln ist keine angenehme Sache, doch erfährt man dabei neben manchen Enttäuschungen auch manche freudige Ueberraschung. Es wurden von den Pfarrangehörigen namhafte Beiträge zugesichert, vom Kirchenstiftungsrath eine bescheidene Umlage in Aussicht genommen und so war die nothwendigste Basis vorhanden, daß es nachher nicht heißen sollte, volens turrim aedificare, non potuit consummare.

Nachdem im Auftrag des Stiftungsraths Architekt Cades den Thurm genau vermessen und untersucht und darauf hin einen neuen Entwurf im romanischen Stil vorgelegt hatte, nachdem die Genehmigung des hochwürdigsten Bischöflichen Ordinariats erlangt und von Oberamts wegen kein baupolizeiliches Hinderniß vermerkt war, wurde ausgangs August 1895 mit dem Abbruch des Daches und obersten Gesimses des Thurmes begonnen und zugleich ein gewaltiges Gerüst erstellt, eine Arbeit, die mit großen Schwierigkeiten wegen der ungünstigen Raumverhältnisse im Gottesacker verbunden war und von den Zimmerleuten halbsbrecherische Seiltänzerkunststücke verlangte, wie ich sie einst auf dem Gerüst des Ulmer Münsters von

meinem Vikariatszimmer aus mitangehen. Aber es gieng Alles mit Gottes Hilfe gut vorüber. Dann wurde der alte Thurm aus einem nüchternen, stillen Bauwerk in einen romanischen, interessanten Bau umgemodelt und ausgebaut. Die unförmlichen, freilich auch rundbogigen Fensteröffnungen respektive Schalllöcher der Glockenstube, wurden noch etwas erweitert und in romanischer Art zu zweitheiligen Öffnungen umgeschaffen durch Einsetzung einer schlanken Säule aus St. Margarether-Stein mit weit ausladendem Gesims als Träger der tiefen Fensterbogen, ganz in der Weise, wie wir sie an so vielen alten Thürmen aus romanischer Zeit sehen. Dann wurde längere Zeit an dem alten Gemäuer herumgehämmert und abgekrakt, um zwei neue Gesimse zur entsprechenden Gliederung des Baues einzusetzen. Endlich wurde oben mit dem Weiterbau begonnen. In origineller Weise hatte der Architekt die Frage des Aufbaus gelöst. Weil der Thurm auf freier, den Stürmen ausgesetzter Höhe steht, mußte alles Beiwerk vermieden werden, das als Auffang der Winde hätte dienen können. Darum fiel das projektierte Giebelwerk hinweg und wurde ein einfaches vierseitiges, 8 m hohes Zeltdach vorgesehen, aufgesetzt auf einen Aufbau, der ebenso einfach und praktisch ist, als er malerisch und originell erscheint. Es wurde nämlich dieses neue Stockwerk nach Art einer Gallerie behandelt, nach allen vier Seiten in je vier durch Säulen getrennten Bogenöffnungen sich öffnend. Es erinnert dieser Aufbau an die reizenden Thurmbauten, die man etwa auf einer Gotthardbahnfahrt im Tessin da und dort bemerken kann. Es könnte allerdings etwas lustig herauskommen und man könnte sagen, was für den Süden paßt, paßt nicht auf die rauhere Bavadorfer Höhe, allein es wurde nichts versäumt, um dem originellen Aufbau auch die nöthige Widerstandskraft zu geben. So wurde oberhalb der Glockenstube und des Raumes, in welchem das Gestänge für die Uhrenzeiger sich befindet, der alte Thurmleib gleichsam abgeschlossen durch einen auf fünf eisernen starken Schienen ruhenden Betonboden mit einer entsprechenden, durch eisernen Deckel verschließbaren Öffnung. Es können so Regen und

Schnee nicht in den Thurm hinabdringen, obwohl alles oben offen ist. Für Abzug etwa eindringenden Regens ist durch Röhren gesorgt, durch welche von dem etwas geneigten Beton das Wasser auf das Kirchendach abfließen kann. Es ist also ein fester Standort geschaffen, eine Plattform, auf welcher später die zwei kleineren Glocken des Thurmes ihren Platz finden sollen. Das war auch als ein Hauptzweck dieses Aufbaus vorgesehen. Die Arkaden des Aufbaus, die fast zu zart und zierlich erscheinen könnten, wurden miteinander verbunden durch starke ringsum laufende Eisenhänder, welche in den Eckfeilern mit eisernem Dorn verankert wurden. Die Fensterbänke und die Arkaden sind aus Cementsteinen hergestellt, die sich bis jetzt gut gehalten haben. Die vierseitige Dachpyramide ist ganz dem Höhenverhältniß angemessen. Auch sie ist durch starke Eisentangen fest im Unterbau verankert, so daß sie gleich im Anfang einigen sehr heftigen Novemberstürmen gut stand hielt, und nicht wie seiner Zeit der neue Thurm zu Kornwestheim, über den Haufen geworfen wurde. Die Dachflächen sind nur durch kleine dreieckige Öffnungen durchbrochen, mit Zinkrauten eingedeckt und nur unten fast unmerklich einwärts geneigt. Der Volksgeschmack hätte natürlich einen noch spitzigeren Thurm gewünscht, allein man darf dem Volksgeschmack auf Kosten des guten Geschmacks keine Zugeständnisse machen. Ein stilvolles, vergoldetes Schmiedeeisengitter von Meister Braun in Ravensburg krönt die Thurmspitze. Maurer- und Steinhauerarbeiten hatte Werkmeister Gutter in Ravensburg übernommen und ausgeführt in gediegener und fleißiger Arbeit, die Zimmerarbeit zwei Bavadorfer Zimmermeister, Meib und Heutzier, Schmiedearbeit die Bavadorfer Schmiede Hug und Zehle, die Flaschnerarbeit Flaschner Winterhalder in Ravensburg. Die Kosten betrugen insgesammt ca. 4200 Mark und war das Holz zum größten Theil geschenkt worden. Der Bau wurde genau in drei Monaten ohne Unfall durchgeführt, wobei die günstige Witterung jenes Herbstes sehr zu statten kam.

Es ist ein eigenartiger Thurmbau, der das Genie des Architekten Cades zeigt, den gegebenen Verhältnissen in einer Weise

sich anzupassen, die ebenso originell, als gelungen erscheint und dabei an die Geldmittel keine übertriebenen Anforderungen stellt. Auch hier wurde der Voranschlag nicht erreicht, während er sonst oft weit überschritten wird. Der Thurm zu Barendorf winkt nun freundlich ins Schussen-thal hinunter und zu den gegenüberliegenden Höhen; die Aussicht aus seinen Arkaden auf See und Gebirge ist bei klarem Wetter eine unvergleichlich schöne.

Dem prächtigen Thurm sollte das Kirchlein darunter auch etwasangepaßt werden und so wurden gleichzeitig mit dem Thurmbau und allmählig nachher verschiedene Verschönerungen begonnen und durchgeführt.

Die Pfarrkirche zu Barendorf war bis zum Jahr 1833 eine Filialkirche von Obertheuringen und nicht größer als solche bescheidene Filialkapellen sind. Erbaut soll sie 1737 sein, d. h. wahrscheinlich wieder erbaut an Stelle eines alten gothischen Kirchleins von dem heutigen Tage noch ein einfacher gothischer Wandtabernakel im Chörlein zu sehen ist. Unter dem thatkräftigen und gelehrten Pfarrer Dr. Bischofberger wurde anfangs der 60er Jahre das Kirchlein verlängert und romanisirt, d. h. die flachbogigen Fenster in rundbogige umgewandelt. Unter dem Nachfolger Bischofbergers, Pfr. Kees, kam ein romanischer Altar von Reihing in Tettwang in die Kirche, der in seinem Aufbau nicht übel ist. Merkwürdigerweise stellte man dem romanischen Hochaltar in gothischem Enthusiasmus zwei gothische Seitenaltäre und eine gothische Kanzel zur Seite. Von den alten Altären blieb, außer dem Hochaltarbild, auch nicht eine Spur erhalten. Alles neugothisch und wildromantisch! Dazu kam ein mittelmäßiges Deckenbild von einem Maler Sauter, die Taufe Jesu im Jordan darstellend. Es war somit die ganze Inneneinrichtung der Kirche gleichsam noch neu und scheinbar gab es da nicht viel zu renoviren. Als man aber einmal anfangen wollte, war es schwer zu bestimmen, was und wo soll man beginnen, soll man malen, soll man neuen Boden legen, soll man neue Seitenaltäre machen lassen oder gar nur neue Fahnen anschaffen? Da waren es die Wände der Kirche, die zuerst nach einer

Reparatur verlangten. Trotzdem daß auf der Nordseite der Kirche ein Graben mit Cementbeton gezogen worden war, war gerade die Nordwand dermaßen feucht, schimmelig und pilzig und vom Salpeter zerfressen, daß sie einen häßlichen Anblick darbot, namentlich in unmittelbarer Nähe des Marienaltars. Deshalb fieng der restaurirende Pfarrer mit den Wänden an und überlegte, wie dem Uebel abzuhelfen wäre. Dabei kam er auf den Gedanken, es mit einer Wandverkleidung durch Mettlacherplättchen zu versuchen. Er ließ von Felix Müller in Stuttgart eine Muster Sammlung kommen, in welcher sich sehr schöne, auch kirchlich ganz passende Wandplattenmuster befanden. Aber der Preis war viel zu hoch. Darum mußte man sich eben mit einfachem Muster begnügen. Wenn in Spanien die blauen azulejos in vielen Kirchen einen guten Eindruck machen, warum sollte einer schwäbischen Dorfkirche ein einfaches blauweißes Dessin, die Ravensburger Stadtfarben, nicht auch gut anstehen? So wurden nun zunächst die Wände bis auf's Gestein ab- und ausgekratzt, dann ein Cementsockel von etwa 40 cm Höhe gezogen, darüber ein einfacher Fries aus braunen Plättchen eingesetzt, ebenfalls in Cement, wie überhaupt alle Plättchen, dann das Hauptfeld mit blauen und weißen, über Eck gesetzten Platten und über diesem eine breite, mehrfarbige, romanische Bordüre. Den Abschluß nach oben und zu den Fensterbänken bildet ein bemaltes Wafferschlagesimächen aus Gyps. Diese Wandverkleidung kam etwas theuer zu stehen, hat aber noch Niemand gereut, denn sie ist dauerhaft, wetterbeständig, leicht und immer zu reinigen, wird nicht abgerieben und hebt das ganze Innere einer Kirche. Ich würde dieselbe überall da namentlich empfehlen, wo bei schmalen Seitengängen die Wandbemalung sammt dem Verputz alsbald weggerieben wird und abfällt und wo die Wände feucht sind. Wo die Mittel besser vorhanden sind als in Barendorf, kann ein schöneres, reicheres, kirchlicheres Muster genommen werden.

Was sollte mit den Altären geschehen? Hinauswerfen konnte man sie nicht, dazu waren sie doch noch zu neu und zu schön, obwohl sie nicht in die romanische Kirche

paßten. Deshalb besprach ich mich mit dem Verfertiger derselben, Bildhauer Schnell jr. in Ravensburg und er erklärte sich bereit, dieselben zu einem anständigen Preis wieder herrichten und verschönern zu wollen. Zunächst wurden also die Seitenaltäre abgebrochen und dem Künstler übergeben. Dabei zeigte sich, daß der Unterbau derselben eigentlich ein formloser Schutthaufen war, ohne Altarstein, bloß mit eingelegtem Portatile. Deshalb ließ ich diesen Schutthaufen wegräumen und einen Altartisch aufmauern mit zwei Seitenmauern aus Backsteinen und einer Platte aus Beton in der ganzen Altartiefe und Breite, in welcher eine Oeffnung zum Einlassen des Portatile gelassen wurde. Die Platte erhielt ein vorspringendes Profil. Der Raum unter der Platte, zwischen den Seitenmauern der Altarmensa, blieb hohl und frei und wurde zur Unterbringung einer Krippe und eines hl. Grabes bestimmt, die, mit Doppeltüren verschließbar, hier einen ganz geeigneten Ort gefunden haben und sich ganz gut ausnehmen. Der Oberbau der Seitenaltäre wurde etwas verändert; in den einen kam eine sehr schöne, neugefaßte, spätgothische Madonna, in den andern ein aus einer etwas unförmlichen Figur rectificirter hl. Columban als Kirchenpatron und neben ihn der hl. Joseph und der hl. Wendelinus. Alle anderen Figuren wurden ebenfalls neu gefaßt und auch die Kanzel erhielt in ähnlicher Weise eine Erneuerung und Verschönerung.

Ein Jahr nach dem Thurmabau konnte man darangehen, dem oberen Theil der Kirchenwände ein besseres Gewand zu geben. Der Pfarrer entwarf Plan und Zeichnung und wählte einen bescheidenen Maler aus dem Burnegg, F i d e l i s R a c h b a u r von Emmelhofen, der mit seinen Söhnen die Malerei und Vergoldung trefflich ausführte. Namentlich ist den Malern der Chorbogen gut gelungen, welchen die Symbole der sieben Sacramente in romanischem Rankenwerk auf Goldgrund zieren. Die Wände wurden durch Bogenstellungen auf romanischen Säulen gegliedert, in den Zwickeln der Bögen wurden Medaillons mit Monogrammen und Wappen angebracht. Das Deckenbild und die Decke wurde bis auf Weiteres unberührt gelassen.

Wiederum ein Jahr darnach erhielt auch der Chor und der Hochaltar eine Erneuerung. Der Drehtabernakel wurde in einen Expositionstabernakel mit zwei schön geschmückten Thürrchen verwandelt, zwei als die reinsten Rauchfänge dienende Seitenballdachine wurden weggelassen und an ihre Stelle Vorhänge in kirchlichen Farben angebracht, die sich ganz gut ausnehmen. Die Chorbände erhielten eine Teppichbemalung. Die Statuen des Altar's wurden ebenfalls neu gefaßt. So wurde das Alte erneuert und erhielt die Kirche ein ganz anderes Aussehen, etwas modern, aber dies kommt daher, daß von der älteren Einrichtung vor dem Neubau der 60er Jahre gar nichts mehr zu sehen ist. Mit Vergnügen hätte der Pfarrer etwaige Barock- oder Jospaltäre, wenn sie einigermaßen anständig gewesen, beibehalten und dieselben sogar neu erglänzen lassen.

9. Frankenhofen bei Ehingen.

Vom Vorstand des Diözesankunstvereins wurde dem Verfasser alsbald eine weitere Kirche zur Leitung der Erneuerungs- und Verschönerungsarbeiten zugewiesen, die er, einem guten Freunde zu lieb, zwar gerne, aber mit Mißtrauen gegen sich selbst annahm. Es war Frankenhofen auf der Ehinger Alb gelegen. Ein altes Gotteshaus schaut dort von beherrschender Höhe auf die Dorf- und Landschaft herab. Jahrhunderte hindurch war Kirche und Dorf im Besiz des reichen Klosters Salem. Unter dem Krummstab ward sonst nicht schlecht gebaut und die Salmannsweiler Cistercienser haben ein herrliches Denkmal hinterlassen in ihrem großartigen Münster zu Salem, vor dessen Pracht sogar die Baumuth des vorigen Jahrhunderts Halt gemacht hat, wenn sie es auch nicht verwunden konnte, wenigstens im Innern durch die allerdings bewunderungswürdig feinen Altäre ein Andenken zu hinterlassen. Auch auf der fernen und rauhen schwäbischen Alb hat das Kloster für die Kirche gesorgt, nicht so prächtig, aber solid. Es ist ein fester, mauerungsgürteter Bau auf der Höhe mit altem Satteldachthurm und gewölbtem Chor mit gewölbter Sakristei. Allein seit der Klosteraufhebung und im Laufe der Zeit ist die innere Einrichtung vergangen und der Anblick des Gotteshauses war

weniger lieblich geworden. Deshalb gieng der energische Pfarrherr daran, der alten hl. Stätte wieder neuen Glanz zu verschaffen.

Entfernt mußte hierbei werden der Hochaltar, ein eckiges und klobiges Schreinergebilde der Zopfzeit, das entweder nie etwas von der sonstigen Grazie jener Zeit befeffen hatte oder aller graziösen Zuthaten und Ornamente in einer nüchternen Zeit beraubt und häßlich grau angestrichen war. Es fand sich ein frommer Stifter für einen neuen Hochaltar und die Fertigung eines solchen wurde A. Kleß jr. in Zwiefalten übertragen nach einem den Andeutungen und Abänderungen des Verfassers entsprechenden Entwurf. Gut Ding braucht lang Weil, hieß es aber jetzt und so wurde alsbald die Bemalung des Chors und die Einsetzung von neuen Fenstern in Angriff genommen. Die Malerei übernahm Traub jr. von Zwiefalten und führte sie in den feinen Formen italienischer Renaissance durch, zu einem sehr mäßigen Preis (460 Mark für den Chor und 500 Mark für das Schiff). Die Fenster lieferte Krauß von Zwiefalten, ein bescheidener aber tüchtiger und fleißiger Meister. Die Fenster haben farbige Vorbüren, drei davon Medaillons. Die Nebenaltäre und die Kanzel wurden belassen, doch erhielten jene neue Antependien und diese einen neuen Schalldeckel von Binder in Chingen und beide wurden neu gefast, so daß sie harmonisch zusammenstimmen. Eine Neufassung erhielt auch Orgel und Emporebrüstung. Einen reich geschnittenen Chorabschluß, zugleich Kommunionbank in Eichenholz lieferte ebenfalls Kleß. Die Krone des Ganzen aber bildet der neue Hochaltar. Es ist ein dreitheiliger Aufbau, ziemlich streng gegliedert. Die Mittelnische bildet eigentlich nur den Hintergrund für den freistehend behandelten Tabernakelbau mit offenem thronus. Der Tabernakel tritt kräftig und doch zierlich hervor, er hat viel Vergoldung, die abschließende Kuppel trägt den Pelikan, darüber erblickt man im Tympanon der Altarmittelnische das Medaillonsbrustbild Gott Vaters. Ein kräftig vortretendes Gebälk schließt diese Mittelnische horizontal ab. Urprünglich war über demselben eine Kreuzigungsgruppe beabsichtigt, es wurde aber davon aus

verschiedenen Gründen abgegangen und eine weitere Nische mit dem Bilde des Kirchenpatrons, des hl. Georg aufgesetzt, flankirt von zwei Engeln mit Spruchbändern. Der Altar hat dadurch nicht gewonnen, aber es stört auch nicht. Die Kreuzigungsgruppe fand einen andern Platz. Neben der Mittelnische, die den Hintergrund des Tabernakelbaues bildet, gliedern sich zwei mit Frontispiz und Kuppel abgeschlossene Seitennischen an, mit den Statuen des hl. Bartholomäus und des hl. Johannes des Evangelisten. Die Seiten sind gerade herablaufend bis zur Leuchterbank. Dadurch erhielt der Altar ein etwas strenges Gepräge, paßt sich aber damit dem Chorschluß ganz gut an. Das Antependium enthält im Mittelfeld ein Relief, das vorbildliche Manna. Der Altar ist in Eichenholz ausgeführt und kam auf 3200 Mark zu stehen. Der Preis ist keineswegs hoch, die Ausführung gut und gediegen.

Der Chor erhielt alsbald auch einen neuen Bodenbelag mit Singzugerplättchen; auch die Sakristei erfuhr eine nothwendige Verschönerung und praktische Einrichtung mit einem Ankleidetisch und Kasten. Ein alter Paramentenkasten in der Sakristei ist bemerkenswerth, ebenso in der Kirche ein St. Annabild, spätgothisch. Das frühere Altarbild schmückt jetzt die sonst leere Fläche der Thurmwand. So wurde diese Kirche mit einem Gesamtkostenaufwand von ca. 8000 Mark aus einem trauernden in ein freudig stimmendes und erhebendes Gotteshaus umgeschaffen. Die heitere Art der italienischen Renaissanceornamentik hat auch auf der rauhen schwäbischen Alb einen freundlichen Eindruck hinterlassen, den auch die ernsten Albbewohner empfinden.

10. Oberzell bei Ravensburg.

In meiner unmittelbaren Nähe, in dem ehemals Kloster Weißenauischen Pfarrdorf Oberzell wurde mir eine Art Oberaufsicht über eine Renovation der dortigen Kirche übertragen. Kunstmalers Hans Martin aus München hatte bereits einen Plan für diese Renovation entworfen und derselbe wurde wohl mit bekannter Meisterschaft durchgeführt, dabei aber des Verfassers Wünsche und Desiderien nicht be-

achtet. Es hat keinen Zweck, nachträglich darüber sich zu beklagen, zumal das Werk trotzdem als im Ganzen wohl gelungen bezeichnet werden kann in seiner Art. Es ist dies eine einfache, aber stilgerechte Zopfornamentik in zumeist chocoladefarbenen Tönen. Die Decke des Langhauses war bemalt mit Scenen aus dem Leben des hl. Täufers Johannes, an den Seitenwänden fanden sich in Mauerblenden die Bilder der zwölf Apostel, alles in flotten, aber ziemlich derbem Zopfgeschmack. Diese Bilder insgesammt, sowie ein älteres Bild am Chorpfeiler, die Regina coeli darstellend, fröchte ein bekannter Sohn Oberzells, Gebhard Zügel, wieder auf und so sehen wir ein getreues Bild einer bescheidenen Zopfkirche vor uns. Auch der Hochaltar ist ganz dementsprechend gehalten, nur schade, daß er schon früher mancher Zierathen beraubt wurde, die man damals als überflüssige und ausgelassene Zuthaten betrachtete, und daß zwei romanisch-gothische, moderne, gemalte Fenster ihn flankiren und beleuchten.

Eine neue Zierde dieses Altars aber bildet ein neuer Tabernakel aus dem Atelier Schlachter in Ravensburg, der glücklich den Formen des Altars angepaßt ist, reiche Fassung und Vergoldung zeigt und statt des alten Drehtabernakels praktisch eingerichtet ist.

Die Seitenaltäre dieser Kirche, ebenfalls neu aufgefrißt, sind einfache, aber bemerkenswerthe Werke deutscher Renaissance. Sie stammen aus der St. Jodokskirche in Ravensburg und enthalten ganz tüchtige Bilder, mit Ausnahme des Marienbildes, das neueren Datums sein dürfte und ziemlich verzeichnet ist. Die andern Bilder dürften der Wende des 16. Jahrhunderts oder dem Anfang des 17. angehören.

Auch diese Kirche macht einen hellen, freundlichen Eindruck und bildet einen harmonischen Innenraum, zumal auch die Höhenverhältnisse günstige sind. Der Verfasser hätte eine Ornamentik im Stile der Nebenaltäre und der Kanzel gewünscht, allein die Ausführung im Zopfgeschmack bot ihm eine Vorstudie für die Durchführung einer Restauration in demselben Stil bei zwei, bald darauf seiner Begutachtung und Beratung anheimgegebenen

Kirchen, so daß er sich daran gewöhnen mußte, auch dem Zopfe und Roccoco Geschmack abzugewinnen. Und das hatte sein Gutes.

Marianische Symbole.

Beitrag zur christlichen Ikonographie.

Von Fr. Reiter in Bollmaringen.

Unter verschiedenen alten Papieren fand ich neulich ein halb vergilbtes, jedenfalls über hundert Jahre altes Blatt, welches ursprünglich wohl für einen Maler bestimmt war und ihm Anleitung geben sollte, wie er einzelne Ereignisse und Geheimnisse aus dem Leben Mariens symbolisch darzustellen habe. Im folgenden seien diese Anweisungen nahezu wortgetreu wiedergegeben und mit einigen Zusätzen begleitet.

1. „Überschrift in dem fliegenden Zedel (Spruchband?):

Totum ortu recreat orbem.

Auf dem schild wirt gemahlen ein garten, ein lusthaus, etliche vögel in der luft, etliche thier auf erden, fisch unten im wasser, fornehmlich aber die Sonne in ihrer morgenröte mit schönen stralen, wie sie kaum über die erde siehet.

Unterschrift in dem fliegenden Zedel:

B. Virgini Natae.

Maria Geburt. Ueber dem entworfenen Bilde ruht ein Schimmer von den Worten: „Wer ist die, welche hervortritt aufglänzend wie Morgenroth, schön wie der Mond, auserlesen wie die Sonne?“ Hohel. 6, 9.

2. „Überschrift in dem oberen Zedel:

Maternae nil labis habet.

In dem schild wirt gemahlen etwas vom meer, das gestatt, fürnehmlich ein perlenmuschel liegend auf dem sand, in der luft aber ober der muschel ein hand, welche das perlein in den fingern zeigt.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Immaculatae.

Maria Empfängniß (im aktiven Sinn). Von der Perle sagten die Alten, daß sie durch den Thau vom Himmel entstehe, welchen die Muschel, aus dem Meere emporsteigend und über der Ober-

fläche des Wassers sich öffnend, im Mondschein empfangen. Der Umstand nun, daß die Muschel, obgleich im Wasser lebend, doch unberührt vom Wasser durch himmlischen Einfluß die Perle erhalten soll, wurde vielfach auf die unbesleckte Empfängniß Mariä angewendet. Mit einer solchen Anwendung haben wir es auch hier zu thun. Maria hat die Perle Jesus Christus durch himmlischen Einfluß empfangen, sie ist deshalb unbesleckt, frei von mütterlicher Makel.

3. „Überschrift in dem oberen Zedel:
Purgari quamvis purissima gaudet.

In dem Schild wird gemahlen eine schöne fensterrahm mit 4 großen crystallinen fenstergläser, welche in der mitte kreuzweis mit blei aneinander gefügt. Das fenster steht aufrecht auf einem tisch, auf der seiten ist ein hand, welche mit einem sauberen tuchlein diese crystalline scheiben noch mehr will buzen.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Purificatae.

Mariä Reinigung. Nach Conrad von Würzburg „Goldene Schmiede“ ist der kristall ein Sinnbild der reinen keuschen Jungfrau Maria, aus welcher uns das Licht geboren, insofern, als er hart und immer kalt ist und doch, an die Sonne gelegt, eine Kerze anzünden kann. Maria, obwohl die Kleinste, freut sich, daß sie gereinigt, für rein erklärt wird.

4. „Überschrift in dem oberen Zedel:
Sic scandere convenit uni.

In dem Schild wird gemahlen die sonne im vollen mitag, darunter nit weit ein adler, welcher mit unverrückten augen der sonne zusliegt, unten etwelche vögel, schwanen, pfauen, welche nur nahrung suchen.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Assumptae.

Mariä Himmelfahrt. Die Vögel suchen nur Nahrung, der Adler allein erhebt sich zur Sonne, fliegt himmelwärts zu „seiner Heimat“. Der Adler ist hier zum Sinnbild Marias geworden, welche allein von den Flügeln himmlischer Sehnsucht getragen, dem Adler gleich, zum Himmel steigen darf. Im Hinblick auf Apok. 12, 14. hat Hubens Maria mit

Adlerflügeln gemalt, wie sie mit ihrem Kinde gen Himmel aufschwebt und zugleich der Schlange den Kopf zertritt.

5. „Überschrift in dem oberen Zedel:
Omnia tuta timet.

In dem Schild wird gemahlen ein täublein, welches auf einer felschen rizen heraufschaut. Underhalb dem felschen ist ein rauschendes wasser und andere fischen, die sich? — item ein storch in luft.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini ab Angelo Salutatae.

Mariä Verkündigung. Der Engel Gabriel fand Maria in ihrem Gemache. Sie, das unschuldige Täublein, lebt verborgen und geborgen in der Felsenrinne. Obwohl in Sicherheit, fürchtet sie alles. Der Storch, welcher ursprünglich auch gemalt werden sollte (der Satz ist wieder durchstrichen), versinnbildet hier die Tugend und Gerechtigkeit Marias. Derselbe gilt nemlich als Sinnbild des gerechten Wandels, weil er zur rechten Zeit im Jahre kommt und geht. „Der Reiher am Himmel kennet seine Zeit; die Turtel und die Schwalbe und der Storch halten die Zeit ein ihres Kommens, aber mein Volk — nicht kennt es das Recht des Herrn.“ Jerem. 8, 7.

6. „Aufschrift in dem oberen Zedel:
Numinis obsequio.

In dem Schild wird gemahlen ein Kirchenchor, in mitte dess Chors haltet ein hand einen schönen großen crystallinen leuchter, welcher ringweis herum mit 12 oder mehrren brennenden liechter glanzet.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Praesentatae.

Mariä Opferung oder Hingabe an Gott. Schon in dem „Spiegel“, jener großen Marienklage des 14. Jahrhunderts, wird Maria als lucerna, als Leuchte gepriesen:

O Rose rot, o Lilie witz,
O Blume schön, o Vrouwen Briz,
O liechter Morgensterne,
O sunnentlar Lucerne!

Diese sonnentlare Lucerne, umgeben von 12 Lichtern, welche an die 12 Sterne in der Geheimen Offenbarung erinnern, läßt im Tempel ihre Tugenden, ganz besonders ihre opferfreudige Hingabe an Gott in herrlichem Glanze strahlen.

Das der Inhalt des Blattes. Ob und wo seine Anweisungen ausgeführt worden seien, darüber erhalten wir keinen Aufschluß.

Das neue Kloster von Schuffenried (jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kueß in Schuffenried.

(Fortsetzung.)

In diesem Prälaten haben wir also einen Bauherrn des neuen Klosters zu verehren. Mit Recht prangt bis zur Stunde noch sein sauber in Stein gehauenes Wappen über dem Haupteingang des Hauses. Abt Klebers Wappen hat heraldisch rechts den aufwärtssteigenden rothen Schuffenrieder Löwen, links aber einen ebenfalls aufstrebenden, naturfarbenen Löwen, dessen Vorbertragen ein Kleeblatt halten und über den ein mit drei Sternen gezielter Schrägbalcken gelegt ist. Leider war dem betagten Prälaten Magnus nicht gegönnt, länger als sechs Jahre das Klosterregiment zu führen und den Bau des Ordenshauses zu fördern. Denn dieser erste Bauherr segnete schon den 10. März 1756 das Zeitliche.

Seinem Nachfolger, Abt Nikolaus Kloos (1756—1775), fiel nun die Aufgabe zu, den Klosterbau fortzusetzen. Er hat u. a. den berühmten Bibliotheksaal erstellen lassen, an dessen Plafond (über der Gallerie) sein allerdings verzopftes Wappen in vergoldetem Stuck zu sehen ist. Er führt auf dem Wappenschild drei goldene Ringe im rothen Feld. Dieser Fortsetzer des Bauwerkes ließ aber wegen der Größe der Kosten nicht über das Jahr 1763 hinaus fortarbeiten. Es ist somit das neue Kloster unvollendet geblieben.

2. Das Klostergebäude und seine Einteilung.

Obwohl das Ordenshaus nicht ausgebaut worden ist und vom vollendet gewesenen Ostflügel nur noch etwa ein Drittheil steht, präsentiert es sich doch auch jetzt noch als ein regelmäßiges und stattliches Bauwerk. Seine große Ausdehnung, seine zweckmäßige innere Einteilung, die lustigen vier Meter hohen und ebenso breiten Korridore, die herrlichen in den inneren Ecken liegenden Treppenhäuser mit bequemen Eichenholzstiegen verleihen dem Bau ein Gepräge von hoher Schönheit und Noblesse. Das genau nach den Himmelsgegenenden orientierte, durchaus massive Gebäude wurde dreistockig (wir benennen das Hochparterre als ersten Stock), in den Capavillon- und Mittelbauten vier Etagen hoch erstellt. Zum Ausbau sind bloß drei Flügel gelangt, der Ost- und Nordflügel ganz, vom Westflügel wenigstens das nördliche Schmal- (Zwischen-) Gebäude. Den Westflügel nannte man das neue Hof- oder Gastgebäude, weil es zur Beherbergung von Besuchern diente. Die Haupttheile des Nordflügels hatten folgende Namen: Den ersten (westlichen) Capavillon nebst dem anstoßenden Schmalgebäude bezeichnete man als die neue Abtei (Prälatur), den Mittelbau des Nordflügels als

neue Bibliothek (Bücherei); der nach Osten hin laufende Zwischenbau scheint vornehmlich als Wohnung des 2. und 3. Klostervorstehers, des Priors und Subpriors, gebient zu haben und das neue Priorat betitelt worden zu sein. Man unterschied zwischen Winter- und Sommerpriorat. Der Ostflügel endlich bildete den Konventsbau, also die eigentliche Mönchswohnung. Jeder Vater hatte ein Wohnzimmer mit eisernem Ofen, einen Kofen und ein sogenanntes Studiöl (Kabinetzen zum Studieren) inne, alles reinlich und schön, ohne Pracht.¹⁾ Der leider in unserem Jahrhundert niedergelegte Zentralbau dieses Ostflügels hieß auch das neue Kapitel (Kapitelhaus), weil in seinem Erdgeschoß der Kapitelsaal war, in welchem ein Altar stand. Unmittelbar über diesem Saal (im 2. Gaden) befand sich das Rekreatiionszimmer der Chorherren, welches auch Museum genannt wurde. Es diente außerdem als Raum für Abhaltung geistlicher Exerzitien. Darin war ein trefflich eingerichtetes Brustgetäfer; auf jeder Seite konnte man aus demselben gleichzeitig etwa 13 Betstühle errichten. Nach dem Gebet oder der geistlichen Lesung stieß man die Stühle ohne Mühe und Geräusch zusammen, so daß sie wieder für nichts anderes als für ein Brustgetäfer gehalten wurden. Außer dieser barg der Konventsbau übrigens noch eine andere, sogenannte Priesterstube. Im dritten Geschoß dieses Mittelbaues war das mit zahlreichen vergoldeten Schränken und Kästen versehene Vestiarium (Kleiderkammer). Einem dieser nicht mehr existierenden Säle hat die Volkslage bereits den prunkenden Titel des goldenen Saales beigelegt und ihn ganz mit Unrecht zu einer sogar die kunstreiche, neue Bibliothek überragenden Bedeutung hinaufgeschraubt. Das vierte Stockwerk dieses Mittelbaues barg ein geräumiges Lokal, welches wir als alte Bibliothek bezeichnen²⁾ und das ohne Zweifel zur Aufbewahrung gebraucht Bücher der Ordensleute gedient hat. Die übrigen Gelfasse des östlichen Flügels (Konventsbau) waren Wohn- und Schlafräume der Mönche. Die Dormitorien lagen drei Stock hoch. Parterre, vom Kapitelzimmer weg, führte der sog. Klappergang zur Sakristei. Bei jedem Schritt, welchen der ihn Betretende machte, entstand ein Geräusch, so daß niemand unbemerkt und heimlich aus- oder eingehen konnte. Um die Strenge der Klausur in allweg haben zu können, waren die Fenster des ersten und zweiten Stockwerkes der Mönchswohnung mit einem Drahtgitter versehen. Auch Gefängnisse für etwaige Uebertreter der Ordensregeln fehlten nicht in diesem Hause der Zucht und Ordnung.

Unter dem ganzen Kloster zogen sich schöne gewölbte Kellerräume hin. Ihre Namen waren mehrfach den über ihnen gelegenen Hauptgelfassen entlehnt. Der jetzt zugemauerte, doppelthürige Zugang zu den Kellerräumlichkeiten war an der-

¹⁾ Meisttagbuch v. P. Hauntingen. Seite 18.

²⁾ Inventarium und genaue Beschreibung der der Gutsheerrschaft zustehenden eigenthümlichen Gebäulichkeiten. Rom Jahre 1825. Seite 248, Nr. 288.

jenigen Seite des Westflügels, welche der jetzigen Kirche zugeteilt ist. Zuerst (südlich) kam ein kleiner Vorkeller, dann der sog. lange Keller (jetzt zur Kartoffelaufbewahrung benützt) und nachher der neue Keller (jetzt dem Direktor und Oekonomieverwalter zugewiesen). Im Nordflügel folgten nach einander auf der Westseite der Kücheneller mit einem Brunnen und eichenem Brunnentrog (jetzt Küchenmagazin, Vesperraum, Weinkeller, Waschküche, Beamtenwaschküche), sodann der Bibliothekeller (jetzt Küche und Waschküche), hieran stieß ein kleinerer Keller, welcher nach der Klosteraufhebung eine Zeit lang als gräflicher Bierkeller Verwendung fand (jetzt Bügelstube), endlich der Prioratskeller (jetzt Aufbewahrungsort für Gemüse). Im Ostflügel befand sich der Konventskeller (jetzt zur Lagerung des Mostes gebraucht) nebst anderen Kellergelassen mit verschiedenen Namen (jetzt Wohn- und Schlafräume für weibliches, zu wirtschaftlichen Arbeiten im Haus verwendetes Dienstpersonal).

Wie heutzutage, so bildete auch früher die Thüre auf der Langseite des Westflügels den Haupteingang des Gebäudes. Die Hausflur war zur Klosterzeit viel geräumiger und großartiger als gegenwärtig. Im westlichen Flügel (Hofgebäude) waren keine hervorragend große Gelasse, sondern fast lauter Fremdenzimmer von allerdings ungleichen Dimensionen. Nur ein den Gästen gemeinsamer Raum, nämlich das zu ebener Erde befindliche „große Waschkammer“ (jetzt Empfangs-, Kassenzimmer und Verwaltungsbureau) war von bemerkenswerther Ausdehnung. — Im Nordflügel und zwar näherhin im ersten Stock des Pavillons lag das „kleine Tafelzimmer“ (jetzt Direktionsbureau). Dasselbst stand anno 1809 eine schöne lange Tafel mit Intarsien, die Wände waren mit neuen Portraits geschmückt. Ostwärts vom kleinen Tafelzimmer waren noch zwei Nebengelasse, in welchen Gläserkasten und Buffets standen und Ess- und Trinkgeschirre aller Art, wenigstens während der gräflichen Herrschaftsbauer, zu sehen waren (Teller, Platten, Obsttörbchen, Zuckerschalen, Kannen, Salz- und Senfgefäße, Schüsseln, Caraffen, Bier- und Weingläser, Votale, Kafferoien etc.). Daneben lag die Konventsküche (jetzt Abort, Garderobe, Abtheilungsküche, Isolirraum der Männerabtheilung C). Auch ein Triller (Aufzug) war vorhanden, um die Speisen bequem in das zweite Stockwerk befördern zu können. An die Küche stieß das im Mittel-(Bibliothek-)Bau liegende Refektorium (jetzt Männerabtheilung C, Schlaffäle, Wärterzimmer) an. Während die Grafen Sternberg im Besitz des Hauses waren, wurde das Refektorium zu Schauspielaufführungen verwendet und hieß Theater. Noch weiter gegen Sonnenaufgang hin barg das Erdgeschöß des Nordflügels die Wohnung des Pfortners.

Die Beletage des Westpavillons und des angrenzenden Langbaues führte den Namen der unteren Abtei (bildet jetzt die Männerabtheilung B). In ihr befanden sich u. a. außer einem schönen Kreuzifix zehn Pöpstebilder. Auf gleicher Höhe und zwar im Zentral-(Bibliothek-)Bau lag das „große Tafelzimmer“ (jetzt zu drei Schlafsälen für männliche Kranke der B-Abtheilung ein-

gerichtet) mit vortrefflichen, auf Speisen und Früchte sich beziehenden, leider nicht mehr vollständig erhaltenen Stuccaturen. Unter gräflicher Herrschaft scheint das große Tafelzimmer in einen Bilderaal verwandelt gewesen zu sein. Denn es hingen daselbst 64 zum Theil sehr gute Gemälde.¹⁾

Das dritte Stockwerk des ersten (westlichen) Pavillons sammt dem anstoßenden Zwischenbau hieß die obere Abtei (jetzt Herrenabtheilung A). In ihr hing ein werthvoller, großer Spiegel, sodann mehr als zehn Oelgemälde; namentlich aber verdienen Erwähnung zwei große türkische Tische mit Perlmutter-, Schildkrot- und Steineinlagen nebst anderen Möbeln, mit den gleichen kostbaren Intarsien. Von den beiden Tischen wurde jeder zu 600 Gulden taxirt. Sie waren das Geschenk eines Schuffenrieders, welcher eine der ersten Bedienstetenstellen am kaiserlichen Hofe erlangt hatte.²⁾ Auch die übrigen Zimmer der oberen Abtei waren namentlich mit Malereien reich geziert. An die obere Prälatur schloß sich ostwärts die Bibliothek an. Der ganze, von den drei zum Ausbau gelangten Klosterflügeln umschlossene Raum wurde der „neue Klosterhof“ oder auch „innerer Hof“ benannt; jetzt trägt dieses Terrain den Namen „Erholungsgarten der Frauenabtheilung A.“

Daß das neue Kloster zur Zeit des Reichsstiftsbestandes, aber auch noch später reich ausgestattet war, läßt sich schon daraus folgern, daß laut Inventar vom Mai 1809 über 300 Gemälde und Porträts die Zimmer und Gänge des Hauses geschmückt haben. Von Wandmalereien sind, abgesehen von der allgemein bewunderten und gerühmten Bibliotheksaalverzierung noch vorhanden das Deckenbild des ersten Stiegenhauses, welches die Approbation der Prämonstratenserordensstiftung von Seiten des Papstes Honorius II. darstellt (Inschrift: Franz Georg Herrmann pinxit 1754), ferner das Plafondgemälde des zweiten Treppenhauses, welches die Uebergabe des weißen Ordenskloides an St. Norbert durch Maria bietet (Inschrift: G. B. Göz pinxit 1758); sodann an der kleinen Kuppel der unteren Abtei (Männer B-Abtheilung), Maria Verkündigung von J. G. Wehmer, an der kleinen Kuppel auf dem Gang der oberen Abtei (Herren A-Abtheilung) Maria Heimsuchung von Franz Herrmann; im zweiten Stockwerk des Konventsbaues (jetzt Frauen-Abtheilung B), die Aufopferung Jesu im Tempel und im dritten Geschöß des gleichen Baues (jetzt Frauenabtheilung A), das Wiederfinden des 12jährigen Jesusknaben im Tempel. Diese beiden Kuppelbilder sind eine Schöpfung des Meisters Hölz aus Niedlingen, welcher auch die vier symbolischen Embleme ins zweite Stiegenhaus gemalt hat.

3. Die Bezugsquellen des Baumaterials.

Während der Erbauung seines neuen Ordenshauses war das Reichsstift Schuffenried zum Abnehmer für Erzeugnisse aller Art geworden. Produkte des Waldes, die Ausbeute der Steinbrüche,

¹⁾ Inventarium von 1809 Seite 11.

²⁾ P. Hauntingers Reisetagebuch Seite 19.

Objekte des Handels und Gebilde der Kunst fanden damals beiden Prämonstratensern von Soreth Abzagh.

Zu den Stellenweise über 20 Fuß tiefen Fundamenten wurde Gletschergechiebe, aus Granit oder Gneis (Alpentalf) bestehende sog. rauhe Steine verwendet. Sie wurden anfänglich aus dem Schussenrieder Gemeindebezirk und den Klosterpfarreien bezogen. Es war aber eine solche Menge von Findlingen (erratischen Blöcken) zu den über einen Meter breiten Grundmauern erforderlich, daß man sogar in fremden Herrschaftsgebieten sich um dieses Baumaterial umsehen mußte. Ungemein große Mühe verursachte die Grundlegung des die nordöstliche Ecke (gegen das jetzige Bräuhaus hin) bildenden zweiten Pavillons. An dieser Stelle stieß man beim Graben auf zahlreiche Quellen. Allmählig vermochte man jedoch das andringende Wasser durch viele kleine Abzugsröhren in die Hauptbohle zu leiten, deren Reste erst im Herbst 1894 wieder beseitigt worden sind. Als dann jedoch gewaltige Steine in das Fundament gesenkt wurden, war dies von so gutem Erfolg, daß man weder einen Klotz legen, noch Pfähle schlagen mußte.¹⁾ Ähnliche Hindernisse stellten sich dem Legen der Fundamente in südlicher Richtung entgegen. Wo nemlich das neue Kapitel und dessen Stiege errichtet werden sollte, stieß man auf einen Ungrund und Morast von gegen 60 Schuh Ausdehnung. Man befürchtete Anfangs, ohne Klotzlegen und Pfählschlagen die Schwierigkeiten nicht überwinden zu können. Allein Meister Emele ließ an der gefährlichen Baustelle Steinblöcke auf einander legen, bis das seichte Terrain völlig ausgefüllt war. Die Grundmauer kam hier in eine Tiefe von 19 bis 21 Fuß zu liegen. Trotzdem war man ganz und gar nicht ohne Sorgen wegen des Gebäude-theiles, welcher an diesen schwierigen Punkt zu stehen kam; man hielt spätere gefährvolle Senkungen der Wände für möglich. Die Befürchtungen wuchsen, als der Bauleiter den Grund mit einer eisernen Stange sondirte und diese mit einer Hand ganz leicht neben den bereits gelegten Fundamenten noch mannstief weiter hinuntertreiben konnte. Es traten jedoch nachher auch an dieser Parthie des Gebäudes nirgends Risse in den Wänden oder ein Weichen der Grundmauern zu Tage.²⁾ Im Januar 1752 hat man mit dem Steinausheben fortgefahren und schon um diese frühe Zeit des Jahres enorme Massen von Steinmaterial aufgehäuft.³⁾ Anno 1755 wurden namentlich in Winterstettenstadt und Ingoldingen Steine gesprengt. Weil diese Gemeinden aber nicht zum Schussenrieder Klostergebiet gehörten, so hatte man zuvor bei den fremden Herrschaften, welchen diese Orte unterstellt waren, um Erlaubniß nachgesucht.⁴⁾ (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Glasmalerei von Dr. H. Vödtmann.
II. Theil: Die Geschichte der Glasmalerei. I. Band: Die Frühzeit bis zum

Jahre 1400. Verlag und Druck von J. P. Bachem in Köln 1898. 368 S. 8^o. Preis M. 7.50.

Schon im Dezember 1892 ist der I. Theil dieses Wertes „Die Technik der Glasmalerei“ erschienen (mit 2 Tafeln und 48 Textbildern, Preis M. 2.50). Der Verfasser behandelt in demselben auf 66 Seiten in allgemein verständlicher Weise die verschiedenen Arten der Glaser, Kunstverglasung und Glasmalerei und giebt eine Beschreibung der alten Technik nach der Schrift des Mönches Theophilus. Darauf führt er uns in die Glasmalerwerkstätte und läßt uns die Fertigung eines Fensters schauen, angefangen von der Anfertigung der Skizze und des Cartons bis zu dessen Einsetzung in der Kirche. Das in den beiden Tafeln am Schluß gegebene „Malerwerkzeug und Eisenwerk für Kirchenfenster“ wäre besser im Text an dem betreffenden Orte eingeschaltet worden, die „48 Textbilder“, die aus andern Werken, aber zum Theil mangelhaft reproduziert sind und auch zu dem Texte meistens in gar keiner Beziehung stehen, hätten dann füglich wegb bleiben können.

Der vorliegende II. Theil des Wertes gibt, wie obige Ankündigung besagt, mehr das Historische der Glasmalerei, und zwar bloß die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Diese Begrenzung der ersten Periode ist, wie der Verfasser selbst sagt, eine willkürliche. „Das Jahr 1400 wurde einzig und allein der besseren Uebersicht halber angenommen. Die früher beliebte, mit dem Auftreten des Kunstgels begründete Einteilung ist nicht mehr zutreffend und deshalb unhaltbar geworden; immerhin aber ist nicht zu verkennen, daß das Silbergelb erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts den Glanz vollendeter Technik aufweist. Ebenso irrig ist die vielverbreitete Meinung, als ob nun mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts besondere technische Neuerungen eingeführt worden seien. Die künstlerische Entwicklung war eine so allmähliche, daß sich auch damit eine feste, zeitliche Abgrenzung nicht rechtfertigen läßt.“ Der Verfasser sucht zuerst nach der Entstehungszeit der Glasmalerei und findet diese in jener Periode der deutschen Geschichte, da wir in der Kulturgeschichte die Namen von Klöstern wie St. Gallen, Tegernsee, Fulda, Corvey, Reichenau u. a. finden, da kunstliebende Bischöfe wie Adelbero von Metz, Willigis von Mainz, Robert und Egbert von Trier, Meinwerk von Paderborn, besonders aber der kunstsinige und kunstfertige Bernward von Hildesheim in der Pflege der schönen Künste wetteiferten. „Um diese Zeit des allgemeinen Wiedererwachens des geistigen Lebens in Deutschland, in der Zeit, als Wand- und Buchmalerei sich bereits zu großer Blüthe entfaltet hatten, entstand oder entwickelte sich ein neuer Kunstzweig, die Glasmalerei.“ Nachdem wir über das Verhältniß der Malerei zur Baukunst, die Entwicklung und äußere Einteilung der Fensteröffnungen und die Armirung derselben unterrichtet sind, beantwortet der Verfasser weiter die Frage nach den frühesten Nachrichten, über durchsichtige Glasmosaiken, d. h. über die frühesten Glasefenster und findet in Lactantius († um 330) den ersten Schriftsteller, der uns von solchen berichtet.

¹⁾ D. N. Seite 344.

²⁾ D. N. Seite 429.

³⁾ D. N. Seite 312.

⁴⁾ D. N. Seite 435.

Durchaus nicht zu ermitteln ist die Frage, wann und wo zuerst die eigentliche Glasmalerei d. h. die Glasmalerei mit einbrennbaren Farben auftrat. Bisher wurde so ziemlich allgemein von den meisten Schriftstellern der allbekannte Brief des Abtes Gozbert als das älteste Zeugniß über das Vorkommen von Glasmalerei angenommen und Tegernsee als der Erfindungsort derselben bezeichnet. Allein schon in der Lebensbeschreibung des 809 gestorbenen heiligen Ludgerus wird ein Wunder dieses Heiligen erzählt, in welchem deutlich von den im Fenster enthaltenen Bildern die Rede ist. In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts tauchen sodann fast gleichzeitig, zuerst in Deutschland, kurz darauf in Frankreich Nachrichten von gemalten Fenstern auf. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damals, ja bereits vor 809, das Malen mit Farben auf den farbigen Glasmosaiken begonnen hat, vermuthlich zuerst mit gewöhnlichen Farben; erst nachdem sich die Unhaltbarkeit dieser Versuche herausstellte, wird man nach einbrennbaren Schmelzfarben geforscht haben, wobei die Kunst der Töpfer den Weg wies (S. 69). Tegernsee ist also nicht, wie viele Schriftsteller annehmen, der Erfindungsort der Glasmalerei, denn gerade der als Beweis hierfür angezogene Brief des Abtes Gozbert widerlegt diese Behauptung. Dagegen steht nichts im Wege, die Tegernseer Fenster für Glasmalereien der bekannten, von Theophil beschriebenen Technik zu halten, denn wir wissen bestimmt, daß unter Abt Gozbert's Nachfolger, unter Abt Beringer (1003 bis 1012) eine Glashütte in Tegernsee bestand.

Die folgenden Abschnitte behandeln mehr die Technik der Glasmalerei und ihre Anwendung in den verschiedenen Epochen dieser Kunst, also das Glas und die Malfarbe, das Silber- oder Kupfergelb der Alten, dann die Farbengebung und die Patina auf Glasgemälden und zuletzt die innere Eintheilung und die Ausschmückung der Fenster.

Die zweite Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den erhaltenen Denkmälern der Glasmalerei, zunächst mit solchen in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Selten sind diese Denkmäler noch aus dem 12. und 13. Jahrhundert, schon zahlreich dagegen aus dem 14. Jahrhundert, da die Gotik vielmehr als der romanische Stil eine dekorative Ausfüllung der weiten Lichtöffnungen erforderte. Der Verfasser hält sich bei Aufzählung der letztern mehr als bei denen der frühesten Periode an die örtliche Lage der Standorte. Glasgemälde aus der Zeit vor 1000 besitzen wir nicht. Die muthmaßlich ältesten erhaltenen Denkmale Deutschlands stehen in der südlichen Mittelschiffwand des Domes zu Augsburg, die wohl aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammen. Etwas jünger, aber nicht später als aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, sind die Fenster in Plattling (Nieder-Bayern) und in Veitsberg, einem Dorfe bei Weiba im Großherzogthum Sachsen-Weimar. Dem 12. Jahrhundert gehören u. a. an einige Medaillons im Germanischen Museum zu Nürnberg, ein Bild in Neuweiler im Elsaß und dann verschiedene Fenster im Münster zu Straßburg und besonders schöne Stücke in St. Kunibert zu Köln. Die ältesten Glasgemälde in Württemberg gehören wohl alle

erst dem 14. Jahrhundert an. „Im Schlosse zu Friedrichshafen ist eine stattliche Reihe alter Denkmäler aus der Mitte des 14. Jahrhunderts untergebracht. Pfarrer Debel hat dieselben übersichtlich beschrieben (Sonderabdruck aus dem XX. Heft der „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“). Der gleichen Zeit und derselben Werkstatt entstammen sieben Apostel, ein Prophet und sieben Darstellungen aus dem Leben Jesu und der heiligen Jungfrau; die Tafeln befinden sich im obern Gange des Schlosses, nur ein Bild ist im Klost Ihrer Majestät der Königin aufgestellt. Debel vergleicht die Gemälde mit den Arbeiten von Königsfelden. Zwei weitere Scheiben, welche die hl. drei Könige und den Bethlehemitischen Kindermord enthalten (im Klost), weist er in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts, zwei Evangelisten, Matthäus und Markus (oder Lukas), sowie die Geseßgebung auf dem Berge Sinai und Moses und Aron in die Zeit um 1400.“

Alte Glasgemälde aus dieser Zeit finden wir außerdem noch in unserem Lande: in Heiligkreuzthal (Ost. Kieblingen), 20 Heiligenbilder aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, in Ostdorf (Ost. Balingen), in Wehenhausen, Reste im Maßwerk des mittleren Chorfensters, in der Franziskaner- und Dionysiuskirche in Eslingen (Ost. Glosheim, Großglattbach), Kirchheim (Ost. Neresheim), Hall, sehr merkwürdig Glasmalereien aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in einem Chorfenster, in Kreglingen (Ost. Mergentheim) und in Schönbühl (Ost. Künzelsau). Nach der Aufzählung der erhaltenen Denkmäler führt der Verfasser auch Namen deutscher Glasmaler aus der Frühperiode an. „Es darf uns aber nicht sonderlich wundern, wenn verhältnismäßig wenige Namen alter Meister der Frühzeit auf uns gekommen sind. Die Künstler des frühen Mittelalters, meistens fromme Mönche, begnügten sich in ihrer gottesfürchtigen Demuth mit dem erhebenden Bewußtsein, ein gottseliges Werk vollbracht zu haben.“ Zuletzt kommt eine gedrängte Aufzählung der wichtigsten Werke der Frühperiode in Frankreich, England, Italien, Spanien und Belgien. Im Schlusswort weist der Verfasser auf den folgenden Band hin, der die Eintheilung in die Zeit der Blüthe (1400 bis 1550), des Verfalles (1550—1800) und des Wiederauflebens (nach 1800) beibehalten werde.

Wir brauchen den Verfasser wohl nicht zu versichern, daß wir der Erscheinung des folgenden Bandes mit ebenso großem Interesse entgegensehen, als wir den vorliegenden durchgeprüft haben. Niemand würde wohl auch besser im Stande gewesen sein, ein solches Werk zu verfassen, als Dr. Widmann, dem eine ansehnliche Anzahl alter Glasmalereien vom Anfange des 13. Jahrhunderts bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts in seiner Müncher Werkstatt zur Ausbesserung anvertraut war, dem dadurch eine sorgfältige Erforschung der künstlerischen und technischen Einzelheiten ermöglicht war und dem so das Studium anderer Denkmäler in den Kirchen wesentlich erleichtert war. Wir möchten das Werk, das erste dieser Art in Deutschland erscheinende, zur Anschaffung für jede Kapitalsbibliothek unserer

Diese empfehlen und möchten zudem den Wunsch aussprechen, daß in jedem Kapitel der eine oder andere jüngere Geistliche das Werk durchstudiere. Praktische Kenntniß der Gläser u. s. w. kann man sich leicht in jeder Kunstverglasungswerkstätte aneignen, eventuell steht auch der Unterzeichnete mit seinem gesammelten Material zur Verfügung. Es wird nicht leicht einen Kunstzweig geben, dessen praktische Kenntniß für den Geistlichen mehr im Interesse der Schönheit und Erhaltung der Gotteshäuser gelegen ist, als die heute so viel traktirte, aber noch vielfach so wenig verstandene Glasmalerei und kirchliche Kunstverglasung.

Dezel.

Katechismus der Farbenlehre von Ernst Berger. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen und 8 Farbentafeln. In Originaleinband 4 Mark 50 Pfennig. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Die Farbenlehre, welche zu den Hilfswissenschaften des Kunstunterrichts gehört, erklärt dem angehenden Künstler Erscheinungen aus dem Reiche der Farben, die sich in der Natur abspielen; sie hat aber auch die Aufgabe, die Ursachen zu ergründen, die das Wohlgefallen oder Mißfallen in Bezug auf Farbenzusammenstellung hervorgerufen. Wenn das Studium derselben allein auch nicht bezweckt, daß Künstler durch dasselbe herangebildet werden, so wird dasselbe doch immerhin dazu beitragen, Fachleuten das bessere Erkennen und die Bildung richtigerer Ansichten über das Kolorit und die Harmonie zu erleichtern. Um diesen Zweck zu erreichen, beschäftigt sich deshalb unser auch äußerlich trefflich ausgestattetes Büchlein mit der Theorie und Anwendung der Farbenlehre.

Der erste, optisch-theoretische Theil, gibt nach einer geschichtlichen Uebersicht der Farbentheorie die Lehre über Licht und Farbe, über Helligkeit, Intensivität und Mischung der Farben, behandelt Komplementär- und Kontrastfarbe, warme und kalte Farben u. s. w. Der zweite, praktisch-ästhetische Theil gibt die Anwendung der Farbenlehre mit besonderer Berücksichtigung der Malerei und des Kunstgewerbes und handelt deshalb nach einer allgemeinen Einleitung über Ursprung und Bedeutung des Farbensinnes vor allem über die Prinzipien der Farbendekoration in der ornamentalen Kunst und in der eigentlichen Malerei und zwar angefangen vom Alterthum bis auf unser Jahrhundert. Weitere Abschnitte behandeln Licht- und Farbenkomposition, die Polychromie in der Architektur und Plastik, die Farben im Kunstgewerbe und in der Industrie, im häuslichen Leben u. s. w. Die acht Tafeln am Schlusse veranschaulichen die Wirkung des simultanen Kontrastes durch Auflegen von feinem weißem Papier auf die mit Schwarz bedruckten farbigen Papiere.

Bilderbogen für Schule und Haus. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

In etwa 500 Bogen soll in diesem Werke, zu dessen Unternehmen die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien und die k. k. österreichische Unterrichtsverwaltung sich vereinigt

haben, der heranwachsenden Jugend ein wohlgeordneter und vollständiger Schatz von Bildern in die Hand gegeben werden, der als Anschauungsmaterial die wichtigsten Disziplinen der Schule, den Unterricht in der Religion, Geschichte, Geographie und Naturkunde zu beleben und zu vertiefen berufen ist. Eine ganze Schaar hervorragender Künstler hat sich für das schöne Unternehmen zur Verfügung gestellt und wird daher der künstlerische Werth dieser Bilderbogen ohne Zweifel Veranlassung sein, daß sie in vielen Familien Eingang finden.

Das neue Unternehmen stellt sich auch in Bezug auf den Preis auf eine volksthümliche Basis, indem ein schwarz gedruckter Bogen bloß 10 Pfg., ein farbiger 20 Pfg. kostet. Die erste Serie mit 25 Bogen ist schon erschienen und enthält Scenen aus der biblischen Geschichte, Legenden, Märchen (Hänsel und Gretel, der Wolf und die 7 Zieglein), Darstellungen aus der Kulturgeschichte von der Zeit der Römer an bis zur Epoche Franz I., Bilder aus der Geographie, aus dem Bereiche der Ethnographie, der technischen Erfindungen u. s. w. Die religiösen Bilder sind nicht alle besonders glücklich durchgeführt; die Darstellung der derb realistischen Gestalten von Kain und Abel passen weder für Schule noch für Haus, und die „Marienlegende“ in Nr. 6 hat einen mehr protestantischen als katholischen Anstrich; der von seiner Mutter Abschied nehmende Christus hat ganz den Typus eines Basler Missionärs, wie er in manchen Ausstellungen der letzten Jahre schon paradierte. „Die Muttergottes auf dem Wege nach Golgatha“ wird weder für Schule noch für Haus populär werden, besonders nicht die dahnende und verzweifelte Magdalena. Es wäre bei diesen religiösen Darstellungen entschieden zu wünschen, daß sich die Künstler mehr an die christliche Tradition hielten und solche „für Schule und Haus“ fremdartige Auffassungen ferne hielten; sie machen das Werk nicht populärer. Diese „Bilderbogen für Schule und Haus“ erscheinen außerdem in einer Luxus-Ausgabe auf Japanpapier, montirt auf Kupferdruckpapier im Format von 48 : 62 cm, mit eigenhändiger Namensfertigung der Künstler, Preis pro Serie von 25 Bogen in eleganter Mappe M. 100, einer Liebhaber-Ausgabe auf feinem Belinpapier in Mappe M. 10 und eine Volksausgabe mit Umschlag M. 3. Zu beziehen sind die „Bilderbogen für Schule und Haus“ in losen Bogen durch jede Schreibwarenhandlung, die Serienausgaben durch jede Buch- und Kunsthandlung. -h.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothguss, von 22 cm Höhe an — Oesterkerzeuleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr,
Goldschmiederei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 6. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 in Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. **1898.**

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

In dem Programm, welches an der Spitze der Nr. 1 des ersten Jahrgangs unseres „Archivs“, 1883, des Organs des neuerweckten Diözesankunstvereins, aus der Feder des hochverdienten Prälaten Dr. Schwarz veröffentlicht war, ist unter den Materien, welche das Organ des Diözesankunstvereins ex officio behandeln will, wiederholt auch die Metallbearbeitung genannt; einmal unter dem Titel „Skulptur“, das anderemal unter dem Titel „Kunsthandwerk“. Diesem Programm ist auch in einigen Aufsätzen im „Archiv“ Rechnung getragen worden, so fern nemlich verschiedene theils alte, theils neue interessante Metallarbeiten, welche kirchlichen Zwecken dienen, zur Besprechung kamen. Außerdem wurden dankenswerthe Bemerkungen veröffentlicht über Messingguß, Aluminiumgeräthe, Reinigung der heiligen Gefäße u. s. w. Aber eine systematische Behandlung der Metallarbeiten, soweit sie in den Rahmen dieses Organs paßt, ist bis dato noch nicht geschrieben worden. Und doch hat sie vollen Anspruch darauf, im „Archiv“ solche eine Aufnahme zu finden, nachdem systematische Abhandlungen über die Baukunst und ihre Stile, über den Altar, über das gesammte Gebiet der Paramentik, über die Glasmalerei, die Skulpturen, Miniaturmalerei, Gebetbuchbilder, Glocken, kirchliche Restaurationsarbeiten, Malerei u. s. w., zum Theil in mehreren Serien erschienen sind. Denn jede Kirche und was dazu gehört, hat einen größeren oder geringeren Besitz an Metallarbeiten; sie hat ihre heiligen Gefäße der verschiedensten Art, Leuchter, Weih- und Taufwassergefäße, Lampen,

Vortragkreuze; in ihren Bereich gehören alte oder neue Metallbeschläge an Thüren und Fenstern, Thürmen und Giebeln, Kreuzfuge, Grabkreuze, guß- oder schmied-eiserne Thür- und Chorgitter u. s. w. Wie manche Kirche und Sakristei besitzt alte, manchmal uralte Metallarbeiten von höherem Kunst- und Alterthumswerth, Sakristeigeräthe von Zinn oder Kupfer, welche die Kunstjuden oft viel besser taxiren und kennen, als die betreffenden Gemeinden selbst! Wie oft handelt es sich um Entäußerung, Ab-dankung — oder um Reinigung, Renovation und Erhaltung, Neuvergoldung u. s. w., solcher Metallgeräthe, und welchen Werth repräsentiren dieselben in manchen Kirchen! Und gerade hier versteht in der Regel auch das Publikum noch weit weniger, als z. B. von den Bauwerken. Da ist der Geistliche der Einzige, von welchem man annimmt, daß er das Nöthige wisse.

Aber eben hierüber hat der Klerus entschieden zu wenig, auffallend wenige Kenntnisse, und dementsprechend auch, Ausnahmen abgerechnet, zu wenig Interesse, und daran knüpfen sich leidige oft recht peinliche Folgen. Da kommt es in Duzenden und Hunderten von Fällen vor, daß der auftraggebende Pfarrer, Vorstand des Stiftungsraths, vor dem Fabrikanten, bezw. Kunsthandwerker, mit dem er über eine Arbeit zu verhandeln hat, dasthet wie ein Lehrling vor dem Meister, ja noch weit weniger — daß er wünschlos ihm alles in sein Belieben übergeben muß.

Wie oft ist es schon geschehen, daß ein überaus werthvolles altes Stück, ein Metallvortragkreuz mit Email aus frühgothischer Zeit, eine Reliquie, ein Gefäß für Kreuzpartikel, eine Traglaterne, ein Kelch u. s. w. u. s. w. entweder als werthloses Gerümpel

behandelt oder an einen klugen Sohn Abrahams um ein Spottgeld hingegeben oder einem Pfuscher zur „Reparatur“ überlassen wurde, welcher das Stück dann vielleicht für immer verdorben hat! Wie viele, die es wissen sollten und müßten, wissen nicht den Unterschied von gegossenem und gehämmertem, bezw. getriebenem Metall, von fabrikmäßigem und durch Handarbeiter hergestelltem Geräthe; sie wissen nicht zu unterscheiden zwischen Eiseliren und Graviren, Treiben und Prägen. Es kamen Fälle vor, daß z. B. Feuervergoldung ausdrücklich verlangt wurde, wo eine solche fast unmöglich ist, daß Email auf Metallstücken vermißt wurde, wo die Anbringung unmöglich war, daß über unrelle Vergoldung geklagt wurde, wo dieselbe einfach durch Staub verdeckt war u. s. w. u. s. w. Nehmen wir z. B. verschiedene Metallgeräthe in die Hand, welche in den 60er und 70er Jahren noch für Kirchen beschafft wurden, so muß man nur bedauern, daß manchmal nicht bessere Berather dabei waren, so sieht man aber auch, daß heute unsere kirchlichen Metallarbeiten doch um ein schönes Stück vorangeschritten sind, obgleich wir nicht sagen können, daß sie die Höhe in allweg erreicht haben, wie wir sie für unsere heiligen Zwecke nach Entwurf und Ausführung vom Kunsthandwerk ansprechen müssen und wie wir sie an einer Reihe der alten Gegenstände so herrlich repräsentirt sehen.

Es ist nun nicht allzu schwer, ja, für einen gebildeten Mann überhaupt nicht schwer, sich auch in diesen Dingen eine solche Kenntniß anzueignen, daß er mit Verständniß sprechen und urtheilen kann. Dies zu vermitteln, sollen die hiemit beginnenden Artikel geschrieben werden als eine systematische Darstellung des Wesentlichen sämmtlicher Metallarbeiten und -Bearbeitungen, welche für kirchliche Zwecke in Betracht kommen. Wenn wir dies unternehmen, so geschieht es nicht nur im Hinblick darauf, daß gerade über Metallarbeiten es an populären, kurzen und zusammenfassenden Uebersichten fehlt (nicht einmal die Sammlung von „Katechismen“ über alle erdenklichen Techniken, Künste, Arbeiten, Sports u. s. w. von Weber in Leipzig hat etwas Derartiges), sondern

unter ausdrücklicher Berufung auf das oben schon angeführte Programm in Nr. 1 des Jahrgangs 1883. Dort heißt es: „Für Leute vom Fach zu schreiben, beabsichtigen wir nicht, außer soweit es ihnen darum zu thun ist, die liturgischen Gesetze in unsern Anschauungen kennen zu lernen!“ . . . Und um „ein halbes, unzusammenhängendes Wissen, das mit falschen Schlüssen und Entschlüssen, mit unsicherem Rathen und Thaten so viel schadet“, unmöglich zu machen, hat das „Archiv“ sich vorgenommen: „in den einzelnen Gebieten und Zweigen der christlichen Kunst das elementare Wissen so systematisch als möglich grundzulegen und die Lücken desselben mit fortschreitender Zeit möglichst zu schließen“. Daher soll „möglichst kompensiös“ die betreffende Materie behandelt werden. Auf diesem gesunden Boden stehend möchten wir in den folgenden Artikeln vorgehen.

Wir werden demnach in nachstehender Reihenfolge den Stoff behandeln: 1. Das Material, welches in Frage kommt, nämlich die verschiedenen Arten der Metalle, unedle und edle, und deren Mischungen zu neuen Metallen (Legierungen), unter letzteren besonders die Bronzen; sodann die Hauptcharakteristik, Verwendung und Werthe der Metalle. 2. die Bearbeitung der verschiedenen Metalle zum Behuf der Herstellung der Formen einzelner Gegenstände; Guß- und Hammerarbeit; letzteres theils mit der Hand (Treiben), theils mit der Maschine (Prägen u. s. w.). 3. Der Schmuck der Metallarbeiten zur Vollendung derselben, also die Feinbearbeitung des Gusses, Eiseliren, Graviren, Poliren, das Färben mittelst Versilberung, Vergoldung u. s. w.; die verschiedenen Arten derselben; ferner die Emailfarben und ihre Technik, die Einlegearbeiten (Tauschieren, Niello u. s. w.); das Filigran; endlich der Schmuck durch Juwelierarbeiten; das Nothwendigste über die edlen und halbedlen Steine. 4. Die Erhaltung, Reinigung und Restauration von Metallgeräthen. 5. Winke für Neuananschaffungen. 6. endlich soll eine kleine Zahl von besonders charakteristischen Metallwerken kirchlicher Art aus den verschiedenen Stilen und nach den verschiedenen Arten des Kunsthandwerks,

speziell aus unserem Lande, aufgeführt werden, wobei sich theils auf schon früher im „Archiv“ mitgetheilte Illustrationen berufen werden kann, theils andere besonders bedeutungsvolle Stücke erst zur Abbildung kommen sollen. Für denjenigen, welcher etwa in der Technik sich weiter unterrichten will, sollen zum Schluß noch literarische Notizen gegeben werden.

Es ist ein ziemlich weiter Gang, den wir durch das ganze einschlägige Gebiet vornehmen, aber es darf die Versicherung gegeben werden, daß derselbe des Interessanten sehr viel bietet, weit mehr, als im ersten Augenblick etwa vermuthet wird; im übrigen aber handelt es sich ja hierbei um das Heiligthum des Herrn, und zwar nicht bloß um seinen Schmuck, sondern vielfach um seine edelsten und nothwendigsten Bestandtheile für die Feier des Gottesdienstes. Und hierin eine angemessene Kenntniß sich anzueignen, ziemt sich gewiß für jeden, welcher täglich die heiligen Gefäße in den Händen zu halten berufen ist.

A. Das Material der Metallarbeiten.

Das sind einmal die verschiedenen in Betracht kommenden Metalle und sodann ihre Legirungen, d. h. die durch Mischung derselben neu erstandenen Metallgebilde. Zunächst haben wir die ersteren, die reinen Metalle kennen zu lernen, dann die durch Mischung hervorgebrachten sekundären Metalle, um diesen Ausdruck zu brauchen. Selbstverständlich führen wir nicht die sämtlichen Metalle hier auf, sondern nur diejenigen, welche für kirchliche Geräthschaften und Gefäße regelmäßig zur Verwendung kommen; ebenso soll es mit den Legirungen gehalten werden.

1. Die reinen Metalle.

Für unsere Zwecke genügt es, sie einfach zu charakterisiren als „unedle“ und „edle“ Metalle. Von den ersteren kommen in Betracht: das Eisen, das Blei, das Zink, das Zinn, das Kupfer, das Aluminium, das Nickel. Die edlen Metalle sind Silber, Platin und Gold.

1. Das Eisen ist ausgezeichnet durch hohe Festigkeit, bedeutende Zähigkeit und große Bearbeitungsfähigkeit, sowohl für den Guß, wie für die Bearbeitung durch den Hammer in der Schmiede, durch Walzen

(zu Blechen) und für das Zusammen-schweißen. Hierin kommt es vor allen andern Metallen und hat die weitaus größte volkswirtschaftliche Bedeutung. Das Eisen hat ein spezifisches Gewicht von 7,8, eine Tragfestigkeit von 35 Kilogramm auf 1 Quadrat-Millimeter und schmilzt erst etwa bei ca. 1500 Grad Celsius. Der wichtigste Begleiter des Eisens ist der Kohlenstoff. Das sogenannte Roh- oder Gußeisen enthält über 2% Kohlenstoff, das schmiedbare Eisen weniger. Letzteres theilt sich wieder in das eigentliche Schmied(Eisen-)Eisen (mit weniger als $\frac{1}{2}\%$ Kohlenstoff) und in den Stahl (mit über $\frac{1}{2}\%$). Das Eisen ist das billigste Metall auf der Erde; 1000 Kilo schmiedbares Eisen kosten ca. 65—75 Mark; natürlich schwankt der Preis unter den verschiedenen einwirkenden Umständen. Das jährlich im Durchschnitt gewonnene und verwendete Eisen beträgt ca. 30 Millionen Tonnen, dem Gewicht nach das 20 fache der sämtlichen übrigen Metalle, dem Preis nach das anderthalbfache derselben, Silber und Gold eingeschlossen. Die einzige üble Eigenschaft des Eisens ist die, daß es gegen chemische Einwirkungen nicht sehr widerstandsfähig ist. Die Einflüsse der Witterung und der Säuren wirken zerstörend auf das Eisen. Es rostet leicht und gerne, und das ist seine Krankheit und sein Tod. Deshalb muß das Eisen gegen solche Einflüsse geschützt werden. Das geschieht in der Regel durch den Anstrich mit Oelfarbe. Hierüber später, wenn wir an die Arbeiten zum Schutz und zur Verschönerung der Metallwerke kommen. Das Eisen fand und findet reiche Verwendung zu kirchlichen Zwecken. Abgesehen von der eigentlich baulichen Verwendung desselben (es gibt ja ganze Dachstühle aus Eisen, vgl. den des Ulmer Münsters) kommt das Eisen zur Verwendung vom Kreuze auf dem Thurne bis zum Kreuze auf manchem Grabe, zu Beschlägen der Thüren, zu Wand- und Leuchterarmen, zu Gestellen für die Osterkerze, für das Tauf- und Weihwasserbeden, für die Sakristeiglocke, zu Gitterthüren und Gittern bei Umfassung des Kirchplatzes, Gottesackers, zu Fenster-gittern an Sakristeien u. s. w. In früheren Zeiten kam zu all' diesen Dingen nur die Schmie de arbeit in Betracht, heute kommt

auch viele Gußarbeit dazu. Davon weiter bei dem betreffenden Kapitel; für hier nur so viel, daß das Eisenschmieden zu den hervorragenden Leistungen des früheren Kunsthandwerkes gezählt hat und daß, wo noch ein Stück alter, schöner Schmiedearbeit vorhanden ist, dies mit aller Treue und Sorgfalt der Kirche erhalten werden sollte. Wir werden Gelegenheit haben, auf einige der herrlichsten Schmiedearbeiten zurückzukommen im letzten Kapitel.

(Fortsetzung folgt.)

Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Pfr. Deßel.

Am 25. November und die folgenden Tage des letzten Jahres wurde in Köln eine Sammlung alter Glasgemälde versteigert, welche ehemals in dem dem Grafen Douglas gehörigen Schlosse Langenstein bei Stodach (Baden) aufbewahrt wurde. Nicht lange vorher, ehe die Versteigerung stattfand, wurde erst die nicht allein wegen ihrer Schönheit, sondern auch wegen ihrer Technik und Herkunft hochinteressante Sammlung einem größeren Publikum bekannt und zugänglich gemacht. Professor Dr. Wone in Karlsruhe machte zuerst in Bed's „Diözesanarchiv von Schwaben“¹⁾ auf dieselben aufmerksam und hob instruktiv und eingehend besonders die historische Seite, die Herkunft der Fenster und ihre Kartonziehner hervor; der Verfasser dieses behandelte in dem 26. Hefte der „Schriften des Vereins der Geschichte des Bodensee's und seiner Umgebung“ mehr die glasmalerisch technische Seite derselben. Der für die Versteigerung hergestellte, schön ausgestattete Katalog²⁾ von Dr. Wone gibt ein geschichtliches Vorwort und eine genaue Einzelbeschreibung der Fenster.

Es ist nun kunstgeschichtlich von Bedeutung, zu wissen, wohin die einzelnen Stücke dieser ehemaligen Sammlung, namentlich die werthvolleren, gekommen sind, die Staatssammlungen und Privatmuseen kennen zu lernen, in denen von jetzt ab besonders die Scheiben zu finden sind, deren Kartone unzweifelhaft den

Meistern Holbein d. J. und Hans Baldung Grien zuzuschreiben sind. Bei dieser Gelegenheit werden wir zugleich, weil es in diesen Blättern noch nicht geschehen ist, eine Beschreibung der einzelnen Bilder und ihrer Herkunft geben, ferner nach gütiger Mittheilung von Dr. Wone auch die Preise notiren, welche für die einzelnen Scheiben bei der Versteigerung in Köln erzielt worden sind.

Zu der interessanten Sammlung alter Glasgemälde, wie sie auf Schloß Langenstein bestand, hat nach Wone¹⁾ der 1830 verstorbene Großherzog Ludwig von Baden in den Jahren 1807—1813, in welchen er auf den Wunsch Napoleons I. sich nach Salem im Linzgau als Privatmann zurückziehen mußte, den Grund gelegt. Vom Jahre 1815 an bis zu seinem Tode 1830 hat er, seiner persönlichen Vorliebe für die bildenden Künste folgend, diese Sammlung nach Kräften vervollständigt und in dem Schlosse Langenstein, welches er 1826 kaufte, aufgestellt. Die interessantesten und werthvollsten Scheiben, mit denen wir es hier zu thun haben, sind die 11 Stücke, welche Hans Holbein d. J., und die 14 Stücke, welche dem Hans Baldung Grien zugeschrieben werden. Sie stammen aus der Kirche der Karthäuser zu Klein-Basel, welcher Stadttheil bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts zum Bisthum Konstanz gehörte, und wurden dorthin von dem Adel des Breisgaus, Sundgaus, des Elsaß und der Stadt Basel in den Jahren 1512 bis 1528 geschenkt. Von den Stiftern sind noch folgende Namen und Wappen erhalten: Morand v. Brunn (diese Familie existirt noch jetzt in Basel), v. Bogheim, Schneuwlin-Vollschweil, Wangen, Thannheim, Hossenstein, Schütz genannt Basler, Baldung, Widmann und Spilmann. Auch die Familien von Bogheim und von Wangen existiren noch. Nach der Schätzung Dr. Wone's waren ungefähr 45 solcher Kirchenfenster im Langhause der Karthäuser Kirche in Basel gestiftet worden und vorhanden, von welchen aber ein großer Theil, vielleicht auf dem Transport von der Karthause in den St. Blasianer Hof und von da nach St.

¹⁾ Jahrg. 1897. Nr. 4 f.

²⁾ Köln 1897. Druck von Fu Mont Schauberg.

¹⁾ Katalog, S. II,

Blasien, oder dortselbst zu Grunde gegangen sei. Nach dem in Basel 1529 in's Werk gesetzten Silberthurm haben die Stifter jener Glasgemälde in der Karthause dieselben aus den Fenstern herausnehmen und in den St. Blasianer Hof (Kameral-Amt) und nach St. Blasien verbringen lassen. Hier wurde ein Theil derselben etwas gestutzt, um in eine Kirche eingesezt zu werden. Ob dies wirklich geschehen ist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Thatsache ist aber, daß die 11 Stücke Holbein-Fenster und die 14 Stücke Baldung Grien-Fenster von 1690—1774 bezw. bis 1820 auf dem Speicher des Kloster-Gymnasiums oder an einem den Gymnasiasten zugänglichen Ort in St. Blasien aufbewahrt wurden. Der Beweis dafür sind die Namen von Gymnasiasten und Jahreszahlen, welche in die schattirten Stellen der Glasgemälde eingekritzelt sind. Um das Jahr 1820 kaufte aus Privatmitteln Großherzog Ludwig diese Glasgemälde, im Ganzen 32 Stück, dem Baron Eichthal, dem damaligen Besitzer von St. Blasien, ab und ließ sie 1826 in das Schloß Langenstein verbringen.

Wenn wir nun im Folgenden die einzelnen gemalten Fenster aufzählen, geschieht es in der Weise, wie sie nach den Meistern zusammengehören, welche die Kartone gezeichnet haben, und wie sie wohl auch in der Kirche der Karthäuser zusammengestellt waren. Wir können so fünf Serien unterscheiden.

1. Die erste Serie hat zur Darstellung die Kreuzigung Christi, ein sogen. Misericordienbild und eine mater dolorosa.

Die Kreuzigungsgruppe ist in drei Abtheilungen gegeben, von der jede eine Höhe von 145 und eine Breite von 54 Centimeter hat; das Mittelfenster enthält Christus am Kreuz, dessen Fuß von der hl. Magdalena umfaßt wird, die wehklagend zum sterbenden Heilande hinaufschaut. Als weitere Persönlichkeit in dieser unmittelbaren Nähe des Kreuzes sehen wir die zwei Kriegsknechte, von denen der eine, Longinus, die rechte Seite des Herrn öffnet, der andere, Stepheton, ihm den mit Eßig gefüllten Schwamm reicht. Oberhalb des Kreuzes lesen wir die Inschrift: *Hodie mecum eris in paradiso*, während hinter dem Körper des Heilandes eine

Inschrift sich hinzieht, bei der einige Buchstaben und Worte fehlen, die aber aus dem Introitus der hl. Messe an fer. V. in coena Domini genommen ist und vollständig so lautet: *Nos autem gloriari oportet (in) cruce domini nostri (Jesu Christi), in quo est salus, vita et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus*, Gal. 6, 14. Es sollen also diese Worte nicht eine Devise sein, welche sich etwa auf das unter dem Kreuzesstamm befindliche Wappen der Bozheim — ein strahlendes, goldenes Kreuz in Schwarz — beziehen, sondern sie sind ein allgemeiner Hinweis auf die Gnade, welche uns durch die Passion Christi zu Theil wurde. Die beiden Seitentheile zeigen die zwei Schächer, deren Kreuze etwas niedriger und T-förmig gestaltet sind; sie sind nicht wie Christus an das Kreuz angenagelt, sondern ihre gewaltsam verrenkten Glieder sind mit Stricken angebunden und zwar in der Weise, daß die Querbalken zwischen dem Rücken und den Händen durchgehen. Der rechte Schächer wendet flehentlich sein Angesicht dem Heilande zu und ruft, wie die große, von seinem Haupte ausgehende Banderolle besagt, die Worte aus: *memento mei Domine si veneris in Regnum Tuum*. Unten steht, aufblickend zu ihrem sterbenden Sohne, die hl. Jungfrau mit Johannes, der selbst in tiefster Betrübnis, doch in zartester Weise für ihre aufrechte Stellung besorgt ist; hinter dem hl. Johannes steht ein römischer Soldat mit der Lanze. Das Fenster links vom Kreuzigungsbilde hat den verzweifelden Schächer, der seinen Blick vom Erlöser abwendet, den Typus der verstockten Sünder; er ruft eben höhnisch die Worte aus, die wir im Spruchbände über ihm finden: *si tu es Christus salva nos et temet ipsum*. Unten sieht man den heidnischen Hauptmann in ritterlicher Rüstung zu Pferd, der bethauernd ausruft: *Vere filius dei erat iste*, rechts einen Krieger mit Schild und rother Fahne, auf der ein gelber Helm angebracht ist, während unten auf dem Boden zwei Kriegsknechte um den Hock des Herrn würfeln. In allen drei Abtheilungen sieht man landschaftlichen Hintergrund, sogen. helle Maunluft (mit Maun präparirter blauer Farbe).

Die Kreuzigungsgruppe ist ein großartig herrlicher Entwurf; klar und symmetrisch zeigt das erhabene Drama neben einem edlen Realismus eine große religiöse Vertiefung in den Gegenstand und man sieht auf den ersten Blick, daß derjenige, der diese Komposition entworfen und gezeichnet hat, nur ein Künstler von ganz bedeutendem Range sein kann. Die abgerundete Komposition, die herrliche Zeichnung und die hohe technische Vollendung, mit der das Werk glasmalerisch ausgeführt wurde, machen dasselbe zu einem Kunstwerke ersten Ranges.

Auf dem Mittelstück unserer Kreuzigungsgruppe befindet sich eine Inschrift mit der Jahreszahl 1563, die später als das Bild selbst ist und sich nicht auf die Anfertigung des Glasgemäldes bezieht, sondern auf dessen Aufstellung in St. Blasien oder in der Karthause zu Freiburg durch den jüngern Bernhard von Bopheim, † 1592 als Pfalz-Zinneonscher Kanzler. Die Inschrift lautet:

„Bernhardo Botzhemio ablatae Carthusiae patri Guilhelmus, Wolfgangus et Conradus, germano fratri, ac Bernardus Botzhemius j. u. d. (juris utriusque doctor) patruo hac pias imagines, avitae gentis, nobilitatis signum et arma posuere anno 1563“. (Dem Erpater der aufgehobenen

Karthause [in Klein-Basel] Bernhard Bopheim, haben als ihrem leiblichen Bruder, Wilhelm, Wolfgang und Konrad, sowie als seinem Oheim [Vaters Bruder] Bern-

hard Bopheim, beider Rechte Doktor, diese religiösen Gemälde, welche zugleich ein Zeichen des Adels der Familie sind, geschenkt und ihre Wappen beigelegt, 1563.) Es ist demnach zweifellos, daß diese Kreuzigungsgruppe für die Familie v. Bopheim auf Kosten des Kanonikus Johann v. Bopheim in Konstanz, gestorben 1535, angefertigt worden ist und zwar wahrscheinlich im Jahre 1514, da Hans Holbein d. J. vom Jahre 1513 bis 1514 im Hause (Bopheimer Hof) des Domherrn Bopheim gewohnt hat. Nach dem Tode des Kanonikus haben seine Brüder über dieses Glasgemälde in der Weise als Erben verfügt, daß sie einstimmig dasselbe ihrem Bruder Bernhard d. Ne., der in Klein-Basel Karthäuser war und nach Aufhebung dieses Klosters in der Karthaus bei Freiburg lebte, wo er Prior wurde und 1538 starb, schenken. Die Inschrift, welche die Schenkung aus-



spricht, hat eben dieser jüngere Doktor Bernhard erst 1563 auf dem Glasgemälde anbringen lassen, nachdem er das Wappen des Domherrn Johann v. Bopheim entfernen oder weiter in die Höhe geschoben einsetzen ließ.

Diese Kreuzigungsgruppe, das kostbarste Stück der ehemaligen Gräflich Douglas'schen Glasgemäldesammlung kam um den Preis von 29 800 Mark in das Historische Museum nach Basel.

Die zweite Darstellung der ersten Serie zeigt einen jogen. Schmerzensmann oder, wie das Sujet auch genannt wird, ein Misericordien- oder Erbärtnesbild. Wir sehen hier den Herrn mit ausgebreiteten Armen vor dem Kreuze stehend, an dessen Querbalken die Geißelwerkzeuge hängen. Er trägt die Dornenkrone und in seinem Angesichte erkennen wir den freiwillig leidenden, vollständig Gott ergebenden Heiland, eine Auffassung von hohem, erhabenem Ernste. Die glasmalerisch technische Ausführung dieses Bildes, besonders des Christuskopfes, ist die künstlerisch vollendetste von sämtlichen Darstellungen der Douglas'schen Sammlung; man ist zur Annahme versucht, als habe Holbein d. J. selbst dieses Bild auf Glas gemalt, so ausgezeichnet fein ist die Zeichnung der Haare, wie überhaupt die ganze Durchmodellirung der herrlichen Gestalt. Wie bei den übrigen Bildern ist auch hier in die Kontur allein Licht und Schatten gelegt; es ist die Stuppinfelmanner angewendet und sind die Farben theilweise mit der Nadel nachgearbeitet, die Haare sind mit der Feder radirt, theils gestupft und ganz leicht gewischt. Es ist aber diese Technik in so ausgezeichnet feiner Weise gehandhabt, daß dieses Verfahren geradezu, wie sich uns gegenüber ein Glasmaler ausgedrückt hat, als raffiniert fein bezeichnet werden muß. Auch dieses Bild kam in's Historische Museum nach Basel und zwar gegenüber andern angekauften Sujets um den verhältnißmäßig kleinen Preis von 4600 Mark.

Das Gegenstück von diesem Bilde ist eine mater dolorosa, die, ein Schwert in ihrem Herzen und die Hände kreuzweise gefaltet, dasteht, freiwillig theilnehmend an dem göttlichen Opfer, eine Auffassungsweise, die so sehr der Würde und Standshaftigkeit der hl. Jungfrau entspricht. Der Schmerz, der ihre Seele durchdringt, ist auch in ihrem Angesichte mit unsagbarer Erhabenheit und Größe gegeben. Da die mater dolorosa speziell von den Kartäusern und Cisterciensern verehrt wurde,

so liegt es nahe zu vermuthen, daß diese Gemälde in ein Gotteshaus der genannten Orden gestiftet worden sind und ist nach Wone (Kat. S. 5) wohl mit Recht anzunehmen, daß diese beiden Fenster als Seitenflügel der oben geschilderten Kreuzigungsgruppe gedient haben. Das Bild kam ebenfalls in's Historische Museum nach Basel und war der Preis desselben 5100 Mark.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Altarwerk aus Weingarten.

Von Max Bach in Stuttgart.

Seit Anfang der sechziger Jahre befinden sich zu Augsburg vier angebliche Gemälde Hans Holbein's des Älteren, und zwar als Altartafeln verwendet an den Mittelpfeilern des Domes daselbst. Woltmann hat sie zuerst in den Recensionen für bildende Kunst, Jahrgang 64, besprochen und in seinem bekannten Buche „Holbein und seine Zeit“, 1. Aufl. 1866, weiter darüber abgehandelt. Ueber die Provenienz der Bilder theilt derselbe folgendes mit: „Sie bildeten ursprünglich die Seitenbilder eines Altarschreins in der Reichsabtei Weingarten in Schwaben. Schon 1715 bei der Modernisirung der Kirche wurden sie entfernt und gelangten nach der Säkularisation des Klosters in den Besitz des österreichischen Feldmarschalllieutenants von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kaufte sie der Bischof von Augsburg, Patratius von Dinkel, für 6000 Gulden, um sie zum Schmucke der neu restaurirten Domkirche zu verwenden. Die Tafeln waren mehrfach zerprungen, die Innenseiten übermalt, die Außenseiten, wohl um starker Beschädigungen willen, schon seit alter Zeit dick mit rothbrauner Oelfarbe überstrichen. Daß sich Bilder darunter befanden, war vollkommen in Vergessenheit gerathen, bis sie Konservator Eigner in Augsburg, dessen Atelier die Altarflügel übergeben worden waren, unter ihrer Hülle wieder entdeckte und den verharzten, eisenharten Ueberzug auf chemischem Wege entfernte. — Die Beschädigungen waren bedeutend, besonders auf den Außenseiten war an einigen Stellen die Farbe ganz abgeprungen. Unter diesen Verhältnissen,

wenn die Gemälde überhaupt als Kirchenbilder verwendet werden sollten, mußte die Restauration eine sehr erhebliche sein, sie ist aber zugleich sachgemäß und tren."

Auf die Autorität Woltmann's hin, hat bis heute, soviel mir bekannt, Niemand an der Richtigkeit der Tafeln gezweifelt, so auch Janitschek nicht, welcher in seinem bekannten Buche S. 268 die Bilder beschreibt und sie als die ältesten datirten Werke des Meisters bezeichnet. Er hat aber offenbar die Bilder nicht näher studirt, da sie wie gesagt jetzt als Altarbilder dienen und schlecht beleuchtet sind. Auch ich selbst habe auf meiner Studienreise im Jahr 1892, welche ich speziell im Interesse einer näheren Kenntnisaufnahme der Werke Bartholomäus Zeitbloms unternahm, den Bildern wenig Aufmerksamkeit geschenkt und mir nichts darüber notirt; doch erinnere ich mich noch deutlich, daß die Bilder schrecklich übermalt sind und einen ganz modernen Eindruck machen. Woltmann hat sich darin offenbar getäuscht, er war zu wenig technisch geschult, um hier ein Urtheil fällen zu können.

„Künstlerische Jugend, aber auch künstlerische Kraft sprechen aus diesen Bildern," sagt Janitschek; die Jugend vor allem in dem Schwelgen in schönen Frauengestalten, wie es z. B. die Dienerin in der Geburt Marias, die eben die Thürklinke ergreift, zu erkennen giebt. Aber gerade dieser Kopf ist offenbar ein modernes Werk des Restaurators Signer und kann keinesfalls als Beleg für das Arbeiten des Meisters gelten.

Das Werk kann erst jetzt, nachdem gute Photographien von Höfle in Augsburg davon erschienen sind, bequem betrachtet und analysirt werden. Die inneren oder Festseiten der Flügel stellen die Beschneidung Christi und den Tempelgang der hl. Maria dar. Auf dem Bilde der Beschneidung oder wie gewöhnlich angegeben wird, der Darstellung im Tempel, sehen wir die würdige Gestalt des Priesters Simeon im prächtigen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, er empfängt das Kind aus den Händen der Maria, hinter derselben steht Joseph, in gebeugter Haltung, die Mütze in den Händen, auf der Seite eine weibliche Figur mit langen Zöpfen, in pracht-

vollem Damastunterkleid, eine Figur, die offenbar dem Gemälde Rogiers van der Weyden, welches denselben Gegenstand behandelt, entnommen ist. Ganz am Rande steht ein Mädchen in grünem Kleide mit um den Kopf gewundenen Zöpfen, es hebt mit der Rechten den Gürtel, welcher in langem Bunde herabfällt.¹⁾ Rechts sieht man in den Tempel, wo zwei Leviten sich besprechen, an der Wand hinter dem Altar sind die Geseßestafeln wobei die Zahl 1493 angeschrieben. Vorne auf einem gedeckten Tisch liegt ein Buch und ein Teller mit dem Messer. Im Goldgrund der Lust die Darstellung der Krönung Marias.

Das andere Bild, den Tempelgang der Maria, zeigt uns das halb erwachsene Mädchen mit langem blondem Haar, blau gekleidet, die Stufen zum Tempel hinaufsteigend. Sie zu empfangen steht der Hohepriester oben, hinter ihm zwei Leviten und ein rothgekleideter Schriftgelehrter, hochmüthig und feist, der die Emporstiegende mit strengem Blicke prüft. Unter den Stufen stehen die Eltern der Gottgeweihten mit all' dem Ernst und der demüthigen Fassung, welche die heilige Handlung erheischt. Andere Zuschauer umgeben sie, unter denen besonders ein gelbgekleideter Mann mit rothem Tuch um den Kopf und ein Buch in der Hand, in die Augen fällt. Dies Bild ist durch die Tracht, die Kopfbedeckungen, die Bartlosigkeit der Männer für die Zeit, den Schluß des 15. Jahrhunderts, bezeichnend. Im Hintergrund erblickt man die Heimsuchung. Auf den äußeren Tafeln ist Marias Geburt und Joachims Opfer gemalt. Joachim hat den Tempel, einen edlen gothischen Bau, betreten um sein Opfer darzubringen; einen Begleiter hinter sich, die Klappe in der Linken, steht er an dem Altar. Aber strenge schiebt der Hohepriester sein Geld

¹⁾ Ganz dieselbe Anordnung zeigt ein Kupferstück des Israel v. Meenen B. 37 was schon Woltmann erwähnt, leider standen mir die andern Blätter seines Marienlebens hier nicht zur Verfügung. Entgegen der Woltmann'schen Auffassung möchte ich doch eher die Kompositionen des Israel v. Meenen für ursprünglich halten. Wie oft wurde z. B. Schongauer copirt! Seine Kupferstücke waren in den Händen aller Maler jener Zeit.

von dem übrigen zurück, denn Joachim ist kinderlos, sein Opfer ist dem Höchsten nicht angenehm. Verlegen senkt der Zurückgewiesene sein ernstes, bedeutendes Haupt; Schmerz und Beschämung sucht er zurückzuhalten, aber man sieht es ihm an, daß er tief im Innersten getroffen ist. Ein Levit, der neben dem Hohepriester steht, scheint durch seine gemessene, finstere Haltung dessen Verfahren zu billigen. Links in der Landschaft, läßt der Künstler noch einmal Joachim sehen, wie ihm, als er klagend in der Wüste irrt, der tröstende und verheißende Engel erscheint.

Auf dem anderen Bilde führt uns der Maler in eine Augsburger Wochenstube seiner Zeit. Die hl. Anna liegt zu Bett, vor ihr ist eine Dienerin beschäftigt, das neu geborene Kind zu baden, vorsichtig prüft sie das Wasser mit dem nackten Fuße, sie sitzt auf einem Rohrstuhl, dessen Form für diese Zeit der noch vollen Gotik besonders charakteristisch ist. Eine ältere Frau mit großem Schlüsselbund trägt einen Imbiß auf, eine zweite Magd mit langen Zöpfen ist eben im Begriffe, im Keller einen frischen Trunk zu holen. In der Ferne, da wo die freundliche Aussicht auf Landschaft und Gebäude sich öffnet, findet Joachim nach göttlichem Befehl sein Weib Anna an der goldenen Pforte des Tempels, beide froh, daß sie sich wieder haben, daß die Gnade des Herrn ihr Alter noch durch die Geburt eines Kindes erfreuen will.

Betrachtet man die Bilder näher und vergleicht sie mit andern beglaubigten Werken Holbein's, so entstehen gerechte Zweifel. Holbein der Ältere ist schon ganz der Maler der beginnenden Renaissance, er hat die typischen Formen der alten Schule nahezu abgestreift, besonders in den Köpfen tritt ein naturalistischer Zug uns entgegen, welcher in den eben beschriebenen Bildern nirgends zu beobachten ist. Der Maler, welcher die Kaiserlicher Darstellung im Tempel in der Münchener Pinakothek gemalt hat, kann unmöglich den gleichen Gegenstand im Augsburger Dom gemalt haben. Da sehen wir mit der mittelalterlichen Tradition vollständig gebrochen, der Hohepriester ist nicht mehr im bischöflichen

Ornat dargestellt, sondern in einem phantastisch orientalischen Kostüm, die Heiligen-scheine sind in Strahlen aufgelöst, die reich gekleidete Dame rechts trägt das Modestück der Zeit, Hut und wallende Haare. Nur der Mantel der hl. Anna ist noch in schönen Falten gelegt, wie es auch bei den älteren Meistern üblich war.

Auf Grundlage der vergleichenden Forschung wird also gewiß Niemand die Bilder dem Holbein zuschreiben, sondern nur in Anbetracht der Inschrift, welche sich auf dem Gürtel der weiblichen Figur auf dem Bilde der Darstellung sich befinden soll. Diese Inschrift führt Woltmann folgendermaßen an: „Michel. Ehrhart. Pildhaver. 1493. Hanns Holbain. Maler. O mater. miserere nobis.“

Hinter dem Worte Maler und noch an zwei andern Stellen der Bilder soll sich noch ein „bisher unbekanntes Monogramm“ Holbein's befinden. Ob diese Inschrift wirklich dort steht, kann ich natürlich nicht entscheiden, wenn sie aber vorhanden ist, so muß sie gefälscht sein, mitsamt dem Monogramm. Es ist ganz ungewöhnlich und meines Wissens bis jetzt nirgends nachgewiesen, daß die Maler jener Zeit auf Gürteln oder Gewandsäumen ihren Namen angebracht haben. Alles, was darüber bekannt geworden, beruht auf Fälschungen, so der Name Schaffner's auf dem Bilde der Kreuzschleppung in Sigmaringen, der Name C. Vos auf dem Bilde in der Stuttgarter Gallerie u. s. w. Auch die ganze Fassung der Inschrift ist sehr zweifelhaft. Nach meinen Forschungen („Archiv“ 1896 Nr. 2) wird niemals Bildhauer und Maler zugleich als Verfertiger eines Altarschreins auf dem Werke selbst genannt; und in der That waren es ja meist nur Schreiner oder Bildschnitzer, welche sich dabei betheiligt haben. Bildhauer nennen sich gewöhnlich nur die Steinbildhauer, selbst Syrlin nennt sich niemals Bildhauer. In einem Vertrag von 1469¹⁾ steht: „Jörg Sürlin der Schreiner Bürger zu Ulme“; Hans Maltzger, welcher inschriftlich das Steinbildwerk im Dom zu Ulm fertigte, wird auch im dortigen Bürgerbuch ausdrücklich Bild-

¹⁾ Klemm, Münsterbl. IV. 3. 81.

hauer genannt, er darf nicht mit dem Maler verwechselt werden, welcher im Jahr 1458 den Hochaltar zu Sterzing schuf. Und wie verhält sich's mit dem angeblichen Michel Erhart Bildhauer? Derselbe ist kein Augsburger sondern ein Ulmer Künstler, dort arbeitete er 1495 bis 1517 am Telberg und ist schon 1491 im Zinsbuch der Frauenpfleger als „Bildhauer“ genannt. Ein anderer Michel Erhardt schnitzte 1494 das Kreuzifix in der Michaelskirche zu Hall.

Auch die Schreibweise Bildhauer und Maler ist für diese Zeit ungewöhnlich, es müßte einerseits Bildhauer anderseits Moler oder Maller heißen; abgesehen davon sind aber nachgewiesenermaßen alle diese Buchstabenchriften an Kleiderfäumen oder Gürteln nur dekorativer Natur und geben in den seltensten Fällen irgend eine Legende. Monogramme dort zu suchen ist gänzlich ausgeschlossen, dieselben sind auf Gemälden der altdutschen Schulen überhaupt selten, erst die späteren Meister, z. B. Lukas Cranach, M. Schaffner u. s. w. bedienen sich derselben.

Nun kommt aber noch weiter in Betracht, daß Holbein d. Ält. im Jahr 1493 noch gar nicht selbständig war, er kommt erst seit 1494 im Augsburger Steuerbuch vor und nimmt 1495 seinen ersten Lehrling auf. Wie konnte sein Ruhm schon nach Weingarten gelangt sein und ihm ein so bedeutendes Werk übertragen werden? Diese Abtei, eine Stiftung der Welfen, war zu großem Ansehen gelangt durch die kostbare Reliquie des hl. Blutes, welches sie noch heute besitzt. Leider haben wir keine Urkunden aus früherer Zeit, welche uns über Altarstiftungen u. dergl. belehren würden. Man weiß nur, daß das Kloster öfter durch Brandfälle heimgesucht wurde, besonders im Jahr 1477, die Kirche wurde 1487 neu geweiht und noch bis tief in's 16. Jahrhundert hinein wird an den Klostergebäuden und am Kreuzgang gebaut. Der angegebenen Zeit entsprechend müßte der Altar unter Abt Hartmann von Burgau 1491—1520 in Auftrag gegeben worden sein. Es ist derselbe, durch dessen Unvorsichtigkeit als Klosterkünstler im Jahr 1477 das Kloster abbrannte und der sich deshalb verpflichtet fühlte, aus eigenen Mitteln die zerstörten

Gebäulichkeiten wieder aufzuführen. Doch hat dessen Vorgänger Abt Kaspar Schiegg 1477—1491 die Kirche wieder hergestellt, er ließ auch 1490 die große Osmaglocke gießen. Der Kontrakt mit dem Glocken- und Ruchfengießer Hans Ernst in Stuttgart ist im Staatsarchiv noch aufbewahrt. Der Zeitpunkt zur Stiftung neuer Altäre war somit nach 1480 sehr angemessen und wir zweifeln auch keineswegs daran, daß der Altar wirklich im Jahr 1493 vollendet wurde.

Anders verhält sich's aber mit den Künstlern; die Gemälde können nicht von Holbein gemalt, sie müssen, wenn nicht alles trügt, aus der Werkstatt Bartholomäus Zeitblom's stammen. Wer sich einigermaßen in den Geist und die Formensprache des Meisters eingelebt hat, dem wird nicht schwer werden, das auszusprechen. Diese Köpfe kann nur Zeitblom gemalt haben, überall trifft man die charakteristisch gebogene Nase, die schönen Frauentypen u. s. w. Nur sind eben fast alle Köpfe durch den Restaurator mehr oder weniger modernisiert worden, ja wir müssen sogar annehmen, daß Eigner sich nicht gescheut hat sogar jugendliche Gesichter anstatt ältere Matronen zu malen; so z. B. auf dem Bilde der Geburt Mariä, wo die hl. Anna ganz jugendlich erscheint, ebenso im Hintergrund die Begegnung mit Joachim. Auf den analogen Darstellungen in Sigmaringen ist das nicht der Fall, hier ist sowohl die hl. Anna als Wöchnerin als auch auf dem Bilde der Begegnung mit ihrem Mann eine ältere Frau und Joachim ein alter Mann mit weißem Bart.

Man darf demnach nicht wie Göring thut (Gesch. d. Malerei I. S. 300), die Restauration eine glückliche nennen, im Gegenteil, sie wurde mit einem unverantwortlichen Leichtsinne ausgeführt und hat bis heute alle Forscher getäuscht. Wir müssen jetzt einen ganz andern Entwicklungsgang des Meisters annehmen, die sogen. erste Periode, welche sich auf die Weingartener Bilder stützt, ist hinfällig, der Meister tritt von Anfang an ganz selbstständig auf, seine Behandlungsweise trägt schon den Geist einer neuen Zeit in sich und jetzt fühlen wir auch unschwer einen Zusammenhang mit seinen früheren Werken,

wovon keines vor 1499 zu setzen ist, mit dem großartigen Sebastiansaltar in München vom Jahr 1515, jenem Werk, welches mit der alten konventionellen Kirchenmalerei vollständig gebrochen und schon ganz, auch in der Ornamentik, den Stil der Renaissance verräth.

Aber auch für Zeitblom bedeutet die Zurückgabe eines Werkes an seine Adresse, einen Fortschritt in der Kenntniß seines Bildungsgangs. Die weibliche Figur bei der Darstellung im Tempel ist wie schon erwähnt von einem Gemälde Rogers entlehnt und damit haben wir die Bestätigung, daß Zeitblom altflämische Bilder gesehen und nach ihnen studiert haben muß, was bisher nur schüchtern ausgesprochen wurde.

Das neue Kloster von Schuffenried (jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kueß in Schuffenried.

(Fortsetzung.)

Im Februar 1756 wurden in der Nähe von Essendorf erhobene „grobe Fundamentsteine“ nach Soreth geführt.¹⁾ Wir finden auch die Bemerkung, daß dem Stadelbauern wegen Steinmaterialies von der Winterstetter Schloßruine 5 fl. 30 kr. bezahlt worden seien.²⁾ Die Bruchsteine von der alten Schenkenburgruine, welche den Mauern des neuen Klosters von Soreth eingefügt wurden, bilden eine merkwürdige Illustration des unberechenbaren Wechsels der Zeiten! — Um die ungeheuren Massen von Bruchsteinen und Findlingen auf den Bauplatz zu schaffen, reichten übrigens die Fuhrn der Reichsstiftsunterthanen nicht hin. Deshalb ritt anno 1755 der P. Großfeller Laurenz Aberle aus, um die Bewohner der umliegenden Ortschaften und Gemeinden Winterstettenstadt, Winterstettendorf, Ingoldingen, Essendorf u. s. w. um Ehrenfahrten zu bitten. Dieselben versagten auch in der That ihre Beihilfe nicht und erschienen mit schwerbeladenen Wagen in Schuffenried. Den Fuhrleuten ließ das Reichsstift Wein, Bier, Brot und Käse verabreichen, für die Pferde wurde gleichfalls unentgeltlich vom Kloster Haber und Spreuer geliefert.³⁾

¹⁾ D. N. Seite 438.

²⁾ Siehe: Specificatio Aller Bau-Kösten des neuen Klosters-Nischer- und Rathaus item der neuen Kirchen, Mäher Haus und Schmiede zu Muttenzschweiler, item des neuen Pfarrhofs und Thurn zu Stafflangen angefangen sub gratioso Regimine Reverendissimi ac Amplissimi S. R. J. Praelati Dni Dni MAGNI canonice Sorethanae Abbatis Vigilantissimi. 1750 Seite 49. [Diese Quelle citiren wir zukünftig kurz mit B.N. (Baukostenverzeichnis.)]

³⁾ D. N. Seite 435.

Als Haussteine zu Sodeln, Kreuzsteden u. fanden Sandsteine (Molasse) Verwendung. Sie wurden theils von Bregenz, theils von Norischach bezogen. Im November und Dezember 1751 wurde eine Menge davon auf der Achse von Langenargen aus nach Schuffenried gebracht. Sie waren in Bregenz vor der Klausse gebrochen worden. Den Transport über den Bodensee hatte ein gewisser N. Guckmann übernommen.¹⁾ Der Steinelieferant in Bregenz hieß Leonhard Moosmann. Weil derselbe aber den Accord nicht hieberrmännisch hielt und keine kontraktmäßigen Steine schickte, so kam es im Juni 1752 zu Mißheiligkeiten zwischen ihm und dem Reichsstift. Den 11. des Monats wurde der Baumeister Emele nach Bregenz geschickt. Er war beauftragt, den Wortbrüchigen nöthigenfalls gerichtlich zu belangen und für den Fall, daß Moosmann nicht verspreche, in Zukunft den Vertrag gewissenhafter zu halten, mit einem anderen Steinelieferanten sich ins Benehmen zu setzen.²⁾ Auch nach Norischach ging Emele. Der dortige Steinelieferant war Johann Baptist Würle, Bürger und Barbier daselbst. Von ihm wurden u. a. die Portalsteine bezogen. Im Jahr 1761 wird dessen Wittwe als Lieferantin bezeichnet.³⁾ Der Boden der Bibliothek ist mit Eichstädtler Plättchen belegt worden; man bezog dieselben von Johannes Bötz aus Mernsheim (?), welcher sie franco nach Ulm zu liefern hatte. Von da aus wurden sie auf Reichsstiftskosten abgeholt.⁴⁾ Im August 1754 übernahm der Direktor der am Bau beschäftigten Steinmehzen, Moosbrugger, davon 6 oder 7 Wagen den Schuh zu 10 Kreuzer.⁵⁾ — Trotz des trefflichen Schuffenrieder Waldbestandes wurde dennoch massenhaft Holz von auswärts bezogen: u. a. wurde solches gekauft von „Er. hochgräflichen Excellenz“ in Aulendorf, Eichen vom Wirt zu Buchmannshausen, Bretter von Jakob Grembler v. Hauert, eben solche von Joseph Maucher zu Hängen, Tannenbretter von den Bauern in Hagnaufurt, Blocktannen von Kempertshofen nächst Kitzlegg, eichene Dielen von Uigenhof, Eichen von Stafflangen und Saulgau, eichene Bretter von Hans Jörg Haas in Kitzlegg u. s. w.⁶⁾ — Sägen ließ man in Kappel bei Buchau, Höll, Haslach, Kanzach, Wolfegg, Schwaigfurmühle, beim Rentmeister von Warthausen, aber auch in Schuffenried.⁷⁾ Der Kalk wurde gebracht von Wilslingen, Kiedlingen, Pflummern, Sigmaringen, Munderkingen, Dürmetingen, Sauggart, rother Kalk von Meersburg, Luftalksteine von Waldsee.⁸⁾ Eisenerlieferanten waren Michael Weiß von Beuron und der Wirth von Laiz, ebenso wurde Eisen geholt in Sigmaringen, in Thiergarten und im Lauchertthal.⁹⁾ Kupfer schickte Johann Martin Leipheimer, Kupfer- und Hammerschmied in Ulm, man bezog es in Schalen zu den Knöpfen.¹⁰⁾

¹⁾ D. N. Seite 308.

²⁾ D. N. Seite 326.

³⁾ B.N. Seite 8, 45, 61.

⁴⁾ B.N. Seite 45.

⁵⁾ D. N. Seite 416.

⁶⁾ B.N. Seite 17, 22, 35, 53, 65, 67.

⁷⁾ B.N. Seite 7, 9, 11, 17, 19.

⁸⁾ B.N. Seite 10, 34, 44.

⁹⁾ B.N. Seite 11, 18, 23, 35.

¹⁰⁾ B.N. Seite 35.

Gyps kaufte man beim Dekan von Umlingen, in Munderkingen, Stadion, beim Müller in „Wißstaig“ und bei Joseph Lorinser, Müllermeister in Sauggart.¹⁾ Bei Kaufmann Franz Wieser in Schussenried deckte man den Bedarf an Sprengpulver, Farben, gelber Kreide, englischem Zinn, Bleiweiß, Eisenblech, Silbergelb, bei Michael Felder denjenigen an Leinöl;²⁾ von Kaufmann Bidon in Biberach wurde entnommen Bergtreide, Bleiweiß und Farben, bei Guter mann daselbst Weißblech. Aus Ulm erwarb man zum Theil recht schöne Umhängleinwand, sodann grüne und weißgeblumte Wachsleinwand, vom Bortenwirker in Biberach Schnüre, Laufen und Borten; auch Sesselszeug wurde vieles bestellt. Ein Tapezier aus Konstanz stellte u. a. die große grüne Bettstatt in die obere Abtei. Spiegel und Gemälde wurden dem Bildhauer und Maler Fröhlich aus Weingarten abgenommen.³⁾ Durch P. Dominikus ließ man auch Bilder aus Augsburg kommen. Einem Schmaler Namens Roth von Walbsee wurden Rahmen zum Vergolben übergeben. Aus Straßburg verschrieb man Ziergold. Endlich wird blaueflamnte Umhängleinwand erwähnt, welche in den Neubau angeschafft worden.⁴⁾ Aus den zahlreichen Fuhrleuten, welche das enorme Material beischafften, werden ausdrücklich genannt Martin Depenhart aus Wattenweiler, Anton Ott vom Dorf, der Wirth von Einthürnen, Reich von Kulendorf, sodann Männer von Michelwinnaden und Wolpertshaus.⁵⁾

4. Die beim Bau thätig gewesenen Künstler und Meister.

Ueber dieselben haben wir uns geäußert in dieser Zeitschrift Jahrgang 1895 Nr. 12.

5. Der Fortgang der Bauhätigkeit.

Schon bevor Emele zum Erbauer des Hauses gewählt war, hatte man unter seiner Leitung mit den Grabarbeiten für die Fundamente begonnen. Das Terrain, auf welches der zuerst in Angriff genommene Theil des Neubaus zu stehen kam, befindet sich einige Schritte links (nördlich) von der Westfront der Klosterkirche. Auf dem Baugrund hatte sich bisher ein Gemüsegarten des Klosters nebst den alten Fischgruben befunden. Mit dem Bodenaushoben begann man gleich nach dem Feste des hl. Laurentius (10. August) 1750. Den 4. August des folgenden Jahres konnte man mit dem Legen der Fundamente und mit dem Aufführen von Mauern beginnen. Der Notiz hierüber fügte P. Nothelfer in seinem Tagbuch⁶⁾ den Wunsch bei: „Gott möge das angefangene Werk segnen!“ Vorher hatte man bereits Nachforschungen darüber angestellt, welche Tiefe wohl für die Grundmauern erforderlich sein könnte. So hatte man z. B. den

26. Oktober 1750 beim Kirchthurm nachgesehen und gefunden, daß sein Fundament bloß $7\frac{1}{2}$ Fuß tief liege. Auch neben anderen Baulichkeiten grub man in die Tiefe, um berechnen zu können, wie weit mit den Fundamenten des neuen Klosters hinabzusteißen sei.¹⁾ Weil der Platz, wo die alten Fischgruben lagen, überbaut wurde, mußten neue Gruben gegraben und auch ein neues Fischerhaus (jetzt im Besiz von Gindele und Kemper) erstellt werden. Wie man sodann den für den Klosterneubau engagierten Ziegelarbeitern ein eigenes Wohnhaus errichtete, so begann man auch im Frühjahr 1751 ein 100 Schuh langes, niedriges Gebäude (Kaserne betitelt, übrigens nicht zu verwechseln mit der jetzt so genannten Familienwohnung!) zum zeitweiligen Tagesaufenthalt und zur Nachtherberge für die Maurer und sonstige beim Neubau beschäftigte Handwerker zu erstellen. Diese im Oktober 1751 fertig gewordene Arbeiterwohnung erhielt ihren Platz in nächster Nähe des neuen Fischerhauses. Das Quartier, wo diese Neubauten aufgeführt wurden, bekam den Namen Fischerau.²⁾

Beim Nahen des Winters wurde die Arbeit selbstverständlich jedesmal eingestellt. Der Termin der Beendigung der Thätigkeit war in den einzelnen Baujahren verschieden. Beispielsweise wurde anno 1751 Anfangs November das Maueraufführen sistirt, im Jahr 1752 um die Mitte des Monats Oktober, um's Jahr 1753 am 27. Oktober, ebenso auch anno 1755. Der Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Bauhätigkeit war ebenfalls ungleich. Anno 1753 fing man am Tag des hl. Markus (25. April) mit dem Mauern wieder an, im Jahr 1754 erst Anfangs Mai, dagegen im kommenden Jahr schon den 15. April.

(Schluß folgt.)

¹⁾ D. N. Seite 265.

²⁾ D. N. Seite 282.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothguss, von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präb. Schwarz, verfertigt

Wilh. Seidlmann,
Golds- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Kreuzianthasgruppe nach dem Entwurf von Hans Holbein aus der Graf Douglas'schen Glasgemäldesammlung.

Dieser Nummer ist ein Prospekt der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G. in Einsiedeln (Schweiz) und Waldshut (Baden) beigelegt, betreffend Leben der hl. Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Hessen.

¹⁾ M.B. Seite 16, 34.

²⁾ M.B. Seite 12.

³⁾ Siehe über diesen Meister das „Archiv für christl. Kunst“ 1894 Nro. 12.

⁴⁾ M.B. Seite 20, 25, 31.

⁵⁾ M.B. Seite 21, 35, 45, 53.

⁶⁾ Seite 287.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 7.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, h. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

I. Die reinen Metalle.

2. Das Blei ist nach dem Eisen das billigste Metall; sein Preis ist etwa dreimal so hoch wie der des Eisens. Es ist das weichste der hier aufgeführten Metalle, gegen chemische Einflüsse wenig widerstandsfähig und wegen der giftigen Eigenschaften seiner „Salze“ bei der Herstellung bekanntlich zur Verwendung für Speise- und Getränkegefäße u. dgl. verboten. Für den kirchlichen Dienst wird gegenwärtig das Blei nicht verwendet. In früheren Zeiten deckte man damit manchmal die Kirchen, benützte es zur Anfertigung von Särgen oder Sargplatten mit den Inschriften u. s. w. Beim Löthen wird es mit Zinn vermischt viel verwendet. Das spezifische Gewicht ist 11,3; es ist schwerer als alle anderen Metalle mit Ausnahme von Gold und Platina.

3. Das Zink ist nicht, wie vielfach noch geglaubt wird, eine Mischung, ein künstliches Produkt; es ist ein eigenes, reines Metall, das allerdings erst seit dem letzten Jahrhundert hauptsächlich aus dem Galmei rein gewonnen wird. Seine Farbe ist dem des Bleies oder alten, vernachlässigten Zinnes ähnlich, glanzlos, grau (an der Luft); seine Festigkeit ist nicht groß, dagegen ist es ziemlich spröde, sehr leicht zu bearbeiten, sehr billig (etwa viermal so theuer als Eisen) und schmilzt bei einer Temperatur von 415° Celsius. Die Herstellung von Zinkgegenständen ist aus den letzteren Gründen billiger als die von Eisen, weshalb die Zinkarbeiten eine ganz außerordentliche Bedeutung in unserer Zeit angenommen haben. Es wird besonders

zu Architekturtheilen, Zierathen, Aufsätzen, Rinnen, Dächern, Vorsprüngen verwendet (wie andererseits die gewöhnlichen Lampenfüße fast durchweg aus Zink gegossen sind). Auch eine Reihe sonstiger Artikel, die unter dem Namen „Messing“ oder „Bronce“ verkauft werden, sind nur Zinkgüsse mit galvanischem Ueberzug. Außer der leichteren Verarbeitungsfähigkeit hat das Zink noch das Gute vor dem Eisen voraus, daß es gegenüber den Witterungseinflüssen weit dauerhafter ist. Es überzieht sich nämlich mit eben der grauen, unansehnlichen Drydschicht (im frischen Bruch ist das Zink schön weißblau), welche man gewöhnlich sieht, und diese bildet dann einen schützenden Mantel gegen weitere Zerstörung. So ist das Zink beständiger als das Eisen, welches von seinem Dryd verzehrt wird.

4. Das Kupfer ist wohl das am längsten bekannte Metall. Denn es kommt vielfach in gediegenem Zustande vor, so daß es nicht erst durch künstliche und langwierige Prozesse dargestellt werden muß wie andere Metalle, z. B. das Zink, Aluminium, Nickel u. s. w., sondern einfach sofort geschmolzen und verwendet werden kann. Es schmilzt bei ca. 1060° Celsius; seine Tragfestigkeit ist 23 kg auf ein □ mm. Der Preis ist aber das zwölfwache des Eisens; indeß unterliegt gerade das Kupfer erheblichen Preisschwankungen. Das Kupfer ist weicher als das Eisen; seine Zähigkeit und Geschmeidigkeit aber sind sogar noch größer, besitzt also eine Reihe der vorzüglichsten Eigenschaften. Die Farbe des Kupfers ist hellroth. Das Dryd des eigentlichen reinen Kupfers hat nicht grüne sondern braune Farbe. Diese Schicht zehrt aber nicht als „Rost“, sondern schützt das Metall erheblich und macht es sehr widerstandsfähig, auf ihr entwickelt sich dann

erst die grüne Schicht. Aus eigentlichem Kupfer werden nicht sehr viele Gegenstände hergestellt, da es ziemlich weich und deshalb der Abnutzung oder unbeabsichtigten Formveränderung unterworfen ist. Aus den genannten Eigenschaften ergibt sich, daß das Kupfer das Hauptmetall für die Hammerbearbeitung ist. Während Zinn und Zink besonders für den Guß in Betracht kommen, liefert das Kupfer die edleren Bleche für die Arbeiten des Treibens von den einfachsten bis zu den höchsten künstlichen Gebilden und für die Maschinenbearbeitungen (Drücken, Stanzen, Prägen u. s. w.). Nur das Silber- und Goldblech sind noch dehnbarer. Früher, da man das billigere Messing noch nicht kannte, wurden alle derartigen Arbeiten, z. B. Monstranz- und Kelchtheile, Leuchter, getriebene Statuen u. s. w. u. s. w. aus Kupfer hergestellt; in neuerer Zeit wird es selten mehr ganz rein verwendet, eben weil es ziemlich hoch im Preise steht. Zum Guß ist das reine Kupfer schlecht geeignet, da es Blasen zieht und dadurch nur mangelhafte Güsse erzielt. Indessen tritt die ganze Bedeutung des Kupfers erst zu Tage bei den Legierungen. Hier zeigt sich, daß dieses uralte Metall eigentlich die erste und bedeutendste Rolle gespielt hat in der Metallurgie, wenn man von dem materiellen Werthe der Gold- und Silberfachen absieht. Nicht umsonst zählt das Kupfer zur „Silbergruppe“ der Metalle. Das Wort „Bronze“ oder „Erz“ birgt ein Stück der Kulturgeschichte von Jahrtausenden in sich; aber die Seele der alten Bronze wie der neuen Messingarten ist nichts anderes als das Kupfer gewesen. Das andere sehen wir bei den Legierungen.

5. Das Zinn ist ein weit edleres Metall als das Zink. Seine Farbe ist schön weiß, fast silberähnlich; seine Eigenschaften sind hervorragend. Es besitzt eine bedeutende Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Luft, des Wassers, verschiedener Nahrungsmittel und ist leicht zu verarbeiten sowohl für den Guß als in geschmolzenem Zustande. Es schmilzt schon bei 230°; — die mindeste Schmelztemperatur aller reinen Metalle, die wir hier behandeln — und ist das weichste Metall nach dem Blei. Durch Walzen kann es zu sehr dünnen Blättchen verdünnt werden;

das sind die Stanniolblättchen, welche zum Einhüllen verschiedener Gegenstände dienen (Stanniol von Stagnum). Diese Eigenschaften würden das Zinn wohl zu dem meistverwendeten Metall unter Eisen und Kupfer machen — wenn es nicht zu theuer wäre. Es kostet nämlich ca. 20mal mehr als das Eisen und 1½ bis doppelt so viel wie das Kupfer. Der Preis datirt theils daher, daß es nicht in gebiegem Zustand vorkommt, sondern durch verschiedene Manipulationen aus seinem Erz, dem „Zinnstein“ (im sog. Seifengebirg) dargestellt werden muß und daß es sich überhaupt nicht so reichlich findet, wie die beiden anderen Metalle. Die Verwendung des Zinns zu Gefäßen und Geräthen ist bekannt und berühmt; alle Arten von Geschirren wurden aus ihm besonders in früheren Zeiten gefertigt. In den Sakristeien hat es vielfache Verwendung gefunden. Leuchter, Altarkännchen sammt Tellern, Taufkannen und -Becken, sonstige Teller für bestimmte Ceremonien wurden und werden aus Zinn gefertigt; und besonders wurde es auch viel verwendet für die Lavabobeden und -Gefäße. Auch die heiligen Oele für die Dekanate werden vielfach in Zinngefäßen aufbewahrt und transportirt, ferner wurden früher oftmals Hostienbüchsen aus diesem Metall hergestellt. Indessen wird sich bei keinem alten und neuen Zinngefäße dies Metall ganz rein finden, sondern es ist immer mit etwas Blei legirt, welches, obgleich es selber noch weicher ist als Zinn, durch seinen Zusatz das Zinn härter macht. Da aber ein zu großer Bleizusatz das Zinn giftgefährlich machen könnte, besonders wenn bestimmte Säuren daran kämen, so ist reichsgefehlich vorgeschrieben, daß nicht mehr als 10 % Blei zugesetzt werden darf für Zinngefäße, die zu Ess- und Trinkgefäßen dienen sollen. Bei anderen Gegenständen kann der Bleizusatz bis zur Hälfte der gesammten Metallmischung weitergehen, z. B. bei Leuchtern. Außer der Verwendung zu massiven Gegenständen findet das Zinn sehr häufig Verwerthung zum Verzinnen von Kupfer- oder Eisengegenständen, z. B. von kupfernen Weihwasserbeden im Innern (wegen des Salzgehaltes), Taufgefäßen u. dgl. Das gewöhnliche Blech (Weißblech) ist nichts anderes als verzinnertes Eisenblech. In

manchen Kirchen trifft man noch alterthümliche Zinngefäße aller Art. Man gebe sie nicht leicht weg; sie haben oft einen gewissen Antiquitäten- und Kunstwerth neben dem, daß sie etwas Nobles in ihrer Farbe haben, wenn sie fleißig rein und glänzend gehalten werden. Nicht selten tragen die äußere Form und noch mehr die Verzierungen (Relief u. s. w.) den Stempel einer Kunstepoche auf sich.

6. Das Aluminium ist ein Erdmetall; es findet sich in ungeheuren Mengen im Thon und Lehm vor. Es ist das Metall der neuesten Zeit, nachdem man gelernt hat auf elektrischem Wege es verhältnißmäßig billig herzustellen (der Preis ist ca. das 3—4fache von dem des Kupfers und das 40—50fache von dem des Eisens) und zweifellos ist ihm noch eine große Zukunft beschieden. Seine Farbe ist dem Silber ähnlich mit einem Stich ins Blaugrüne; es ist sehr dehnbar, ziemlich hart, schmilzt erst bei 670° und zeichnet sich ganz besonders durch sein geringes Gewicht aus; es ist weitaus das leichteste aller verarbeiteten Metalle (spezifisches Gewicht 2,56). Dazu kommt, daß es gegen chemische Einflüsse außerordentlich widerstandsfähig ist; es hält sich in trockener und feuchter Luft und in allen Temperaturen bis zur Siedehitze fast ganz unverändert. Es ist so fest wie Zink und läßt sich zu Draht und Blech von dünnster Art bearbeiten. Bereits sind Versuche gemacht worden mit Einführung von Aluminiumgegenständen in den kirchlichen Gebrauch. Man hat solche Delgefäße, auch Rauchfässer mit Schiffschen, Messkännchen u. s. w. angefertigt. Uns will es nicht scheinen, als ob besondere Gründe Aluminiumgegenstände zum kirchlichen Gebrauch empfehlen; die allzu leichten Gefäße werden gerne umgeworfen. Nur wenn ganz besondere Umstände dafür sprechen, daß ein Geräthe recht leicht sein soll, erscheint uns seine Verwendung als angezeigt, etwa zu Rauchfässern für Prozessionen von großer Dauer, für entlegene Gottesäcker u. dgl. Vielleicht könnte hierüber einmal ein eigenes Artickelchen geschrieben werden.

7. Das Nickel ist gleichfalls ein Metall unseres Jahrhunderts. Es wird unter erheblichen Umständen aus dem Kupfernickelerz dargestellt und kommt in Würfel-

chen in den Handel. Seine Farbe ist silberweiß; es ist sehr hart wie das Eisen und läßt sich glänzend poliren. Sein Hauptvorzug ist, daß es in trockener Luft vollständig unverändert bleibt und daß es auch den meisten Säuren widersteht, so daß man höchstens nach langer Zeit merkt, daß dieselben es angreifen. Sein Preis ist wegen der umständlichen Darstellungsweise hoch; es ist mit dem Aluminium das theuerste von den unedlen Metallen. Nickelerz findet sich nicht allzu reichlich in der Natur. Das Nickel wird gewöhnlich nicht für sich allein verwendet, sondern zum Ueberziehen anderer Gegenstände aus Stahl, Kupfer u. dgl., welche der Gefahr des Rostens besonders ausgesetzt sind: Beschläge, Schlösser, Schlüssel, Thorflinten, das Innere von Weihwasser- u. c. c. Kesseln, Fahnenstangen u. s. w. (Unsere „Nickelmünzen“ haben nur $\frac{1}{4}$ Nickelmetall, $\frac{3}{4}$ davon ist Kupfer; den Namen bekamen sie nur wegen der Farbe des Nickels.)

Nachdem wir die unedlen Metalle behandelt haben, kommen wir demnächst an die edlen Metalle. Das Charakteristikum der edlen Metalle ist nicht in erster Linie ihr seltenes Vorkommen — es gibt Metalle, z. B. Wismut, Wolfram u. s. w., welche seltener vorkommen als das Gold und trotzdem nicht zu den edlen zählen — sondern ihre relative Unzerstörbarkeit, ihr Unverändertbleiben auch in feuchter Luft, sodann ihre schöne Farbe (was aber auch wieder nur bei Silber und Gold in besonderem Maße hervortritt, bei Platina weniger) und erst in letzter Linie die verhältnißmäßig nicht große Menge ihrer Existenz. Mit der Zeit allerdings wächst die letztere, da zu den vorhandenen und im Kurs befindlichen edlen Metallen jährlich ein erheblicher Zuwachs kommt, und im gleichen Verhältniß sinkt, wenn auch langsam und unter Schwankungen, der Werth der edlen Metalle.

Das nächstmal werden wir die drei edlen Metalle behandeln und dann eine Tabelle über das Verhältniß des spezifischen Gewichts, des Schmelzpunktes, der Härte und des gegenwärtigen Preises der aufgezählten Metalle anfügen, um hernach die Legirungen zu behandeln.

(Fortsetzung folgt.)

Die versteigerte ehemalige gräfl. Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Hfr. Dezel.

(Fortsetzung.)

2. Zur zweiten Serie unserer Sammlung rechnen wir eine Madonna mit dem Kinde und, nach Größe und Anordnung zu schließen, ihr Gegenstück, St. Christophorus. Den gleichen Kartonz Zeichner, wie auch die gleiche glasmalerische Behandlung zeigt ein St. Wolfgang, dessen Pendant aber fehlt.

Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, das die Rechte segnend erhebt und in der Linken die Weltkugel trägt, hat blaues Ober- und rothes Untergewand. Sie steht auf der Mondichel und ist mit flammender Mandorla umgeben, auch trägt sie als regina coelorum die Krone und hält in der Linken ein spätgothisches Scepter. Die Zeichnung ist fein und die ganze Auffassung des Gegenstandes eine ideale, hochfeierliche. Um die ganze Figur läuft ein Spruchband mit dem Vers:

*Sis precibus placata meis castissima virgo,
Ultima quum veniet iudicis illa dies!*

Oben sieht man miniaturartig fein gezeichnet die allegorische Darstellung von „Mariä Verkündigung“; die heilige Jungfrau ist sitzend dargestellt, und ein Einhorn flüchtet sich in ihren Schoß; ein stehender Engel bläst auf einem Jagdhorn und führt zwei Hunde mit sich. Diese vorzüglich erhaltene Tafel mit der hl. Jungfrau, 74 cm hoch und 54 cm breit, ist zwar ein Kabinetsstück ersten Ranges, zeigt aber doch in der glasmalerischen Behandlung nicht den gleich hochstehenden Meister, wie der oben genannte Schmerzensmann. Das Stück kam bei der Versteigerung in den Besitz des Kunsthändlers Bourgeois in Köln um den Preis von 7050 Mark.

Der heilige Christophorus, mit einem gewaltigen Stock in den Händen, durchschreitet ein Gewässer und trägt das Christuskind auf seiner linken Schulter, um welches ein rother Königsmantel flattert und das mit den Händen die Weltkugel auf dem Haupte des Heiligen hält. Letzterer ist mit einem grünen Wampe mit weiten Ärmeln in der Tracht der Lands-

knechte bekleidet, hat aber auch den quer gestreiften Ritterrock an, wie solcher bei den Turniren über der Rüstung getragen wurde. Seiner Kleidung nach repräsentirt er sonach den Bauern wie den Edelmann. Er zeigt einen sehr guten, porträtartig gezeichneten Kopf und die ganze Gestalt — die Scheibe ist 81 cm hoch und 53 cm breit — vollständig erhalten mit Ausnahme von einem eingefestigten Armstück und einigen Fliedcheiben in der Landschaft. Das Bild kam in das Historische Museum in Basel um den Preis von 6500 Mark.

Die Zeichnung zu diesen beiden Bildern ist flott, Kaltentwurf, Fleischparthieen und Haartheile sind von hoher künstlerischer Vollendung und es ist deshalb zweifellos, daß die Kartons zu denselben auf Holbein d. J. zurückführen. Sie gehören wohl der Blüthezeit des Meisters in Basel an (1525—1526). Die Legende auf den Spruchbändern weist auf Johann von Vogheim als Verfasser hin, was ebenfalls für Holbein spricht. Aller Wahrscheinlichkeit nach, wie Mone (Katal. S. 7) meint, waren die Fenster in eben derselben Prioren-Kapelle der Karthause in Klein-Basel.

Der heilige Wolfgang mit rothem Pluviale und grüner Dalmatika hält in der Rechten das Modell einer gothischen Kirche und in der Linken den Hirtenstab sammt einem Veil, seinem Attribute; seine Mitra ist weiß und gelb mit reicher Ornamentirung. Er steht fast ganz en face vor einem reichen landschaftlichen Hintergrunde, der mit größter Sorgfalt nach Art der Schweizer Scheiben trefflich ausgearbeitet ist. Die Höhe des Feldes dieser Scheibe beträgt 137, die Breite 53 Centimeter, die Figurengröße sammt der Mitra des Heiligen einen Meter. Der Hirtenstab des Heiligen ist eine feine und sehr delikat gezeichnete Arbeit und zeigt in der Krümmung eine zierliche, reizvoll ausgeführte Madonna mit dem Kinde. Unten kniet der Stifter des Bildes Morand von Brunn mit dem vom Brunnschen Wappenschild und Helmzier; von ihm geht ein Spruchband aus mit den Worten: Sanctus Wolfgangus Ora pro nobis; ein zweites Spruchband unterhalb des Wappens hat die Worte: Morand von brunn. Die

Heimat dieses Stifters ist die Stadt Basel, wo die Familie Von Brunn oder Vom Brunn noch heute existirt. Das Benediktinerkloster St. Morand, von welchem Heiligen von Brunn seinen Taufnamen hat, lag bei Altkirch in Elßaß (Eundgau). Das

Gegenstück zu dieser Figur ist verloren gegangen; es stellte wahrscheinlich eine heilige Frau dar mit der unten knieenden Gestalt der Ehefrau oder Mutter des Morand von Brunn. Da der letztere, dessen Nichte an den Maler Arjus Graf von Solothurn verheiratet war, als ein sehr reicher Mann bekannt war, so darf man annehmen, daß er bei keinem mittelmäßigen Künstler Glasmalerei machen ließ. Auch wir sind daher der Ansicht, daß die Kartone auch dieser Scheiben Holbein den Jüngeren zum Zeichner haben. Die zart behandelten Fleischtheile auch in dieser Scheibe, die Darstellung des Donators, welche, miniaturartig fein behandelt, beweist, daß der Künstler auf den Ruf eines Porträtmalers erster Güte Anspruch hat und der herrlich detaillirt gezeichnete Faltenwurf, lassen nur auf einen Künstler ersten

Ranges schließen. Das Bild kam ins Historische Museum nach Basel um den Preis von 7900 Mark.

Was die glasmalerische Technik dieser drei Stücke anlangt, so ist sie im Allgemeinen die gleiche wie die der vorigen

Serie, nur finden wir hier, besonders in dem Madonnabilde, eine noch feinere Verwendung des Silbergelbes, welches hier besonders für Haare, Geschnieide u. dgl. auf weißem Glase als prachtvolles Pigment erscheint. Es ging aber hier der

Meister noch weiter, indem er an seinen Malereien sogar den Versuch zeigt, eigentliche Transparentfarben, wie Grün, Roth und Blau aufgeschmolzen zu verwenden. Eine hier einzigartig technische Erscheinung nemlich gegenüber allen andern Figuren bildet die glasmalerische Behandlung des Untergewandes oder Turnirrockes beim heiligen Christophorus: man sieht hier außer gelben, durch Silbergelb hergestellten Streifen auch solche von rother und blauer Farbe, welche hier eigenthümlicher Weise durch Schmelzfarben aufgetragen sind, was namentlich bezüglich des Roth merkwürdig ist, das man auch später, bei der sogenannten Kabinetsglasmalerei, sonst überall nur als Ueberfangglas angewendet findet. Es sind diese Proben allerdings nur schwächere Versuche zu nennen, da sie nur

an kleinen untergeordneten Stellen Anwendung finden, aber doch sind diese Versuche wohl zu den allerältesten zu zählen, welche Deutschland in der Glasmalerei aufzuweisen hat.

3. Die folgenden drei Fenster, eine



Madonna mit dem Kinde und die Heiligen Johannes der Täufer und Margaretha gehören ebenfalls zusammen und bildeten ein dreitheiliges Motivfenster, das von Dr. Johannes Widmann und seiner Ehefrau Margaretha Spilmann 1528 gestiftet wurde. Das Mittelfenster zeigt die heilige Jungfrau von einer großen Aureole umgeben (S. 61), wie sie auf dem linken Arme das Kind und in der rechten Hand ein Szepter hält. Mit einer eigenthümlich genrehaften Lebhaftigkeit ist das Christuskind dargestellt, indem es nicht wie in der vorigen Darstellung die Rechte segnend erhebt, sondern von der Mutter hinweg seinen Kopf rückwärts wendet und in die Welt hinausschaut. Unten sieht man das sprechende Wappen der Familie Widmann, einen weißen nach rechts springenden Widder im gelben Feld und die Legende: Johannes Widmann, doctor, Margret Spilmenin. 1528. Der heraldisch rechte Seitenflügel zeigt den heiligen Johannes den Täufer, der ein härenes, gelbes Gewand trägt und in der Linken das Lamm Gottes auf einem Buche hält, auf das er mit der Rechten hinweist. Unten ist das Porträt des Stifters, von dem das Spruchband ausgeht: ora pia pro nobis viergo (virgo) maria und welcher einen Rosenkranz in den Händen hält. Das Porträt ist ganz meisterhaft vollendet. Das heraldisch linke Stüd hat die Namenspatronin der Stifterin, die heilige Margaretha, zur Darstellung, die in rothen Mantel und weißes Untergewand gekleidet ist. Ihr Köpfchen ist von wunderbarer Zartheit. Die Heilige führt mit der Linken den Drachen und hält zugleich eine Palme, in der Rechten hat sie ein Stabkreuz. Zu ihren Füßen kniet die Stifterin sammt ihrer Tochter; erstere, ebenfalls ein vorzügliches Porträt, hält einen gewaltigen Rosenkranz in Händen und giebt zugleich den Ausdruck einer echt frommen, biederer deutschen Hausfrau; vor ihr ist im Mittelbilde das Spilmannsche Wappen mit den Dreifacher Stadtfarben (die Spilmann stammen von Dreifach) angebracht. Ein Spruchband, das von ihr ausgeht, sagt: iesum tuum filium monstra nobis propitium, ein Vers aus dem „Salve Regina“ mit starker Veränderung des jetzt üblichen Textes.

Die drei Scheiben sind von hervorragender Schönheit in der Farbe und es zeigt sowohl die Zeichnung der Figur als die der Ornamentik und des Beiwerts eine meisterhafte Vollenbung. „Dieselben sind jedenfalls,“ sagt Mone, „in St. Blasien und für eine dortige Kapelle gemacht und nicht in Basel, was schon daraus hervorgeht, daß die Stifterin Margaretha Spilmann (1528) die Schwester des damaligen Abtes von St. Blasien war. Damals aber hatte Hans Baldung Grien, welcher in Basel 1506—1516 für die dortige Karthause gearbeitet hatte, schon längst Basel verlassen. Man ist daher bezüglich der Kartons zu diesen drei Bildern unbedingt auf Hans Holbein d. J. hingewiesen.“ Neumargedorf führt in „Die Wahrheit“, herausgegeben von Kaufsen 1897, Heft 9, aus: „In St. Blasien war von 1514 bis 1552 ein Mönch Namens Johann Spilmann von Battmaringen, der daselbst 1552 als Abt starb. Eine Schwester von diesem oder eine nahe Verwandte, Margaretha Spilmann, war an den St. Blasien Obervogt Dr. Johann Baptist Widmann (von Basel) verheiratet. Man darf mithin die von Hans Holbein zwischen 1520 (?) und 1526 gemalte Widmannsche Madonna, die 1528 als Glasgemälde nach Holbeinschen Kartons hergestellt wurde und jetzt eine der Perlen der Douglasschen Glasgemälde-sammlung bildet, mit dem Aufenthalt Holbeins beim Abte Spilmann in St. Blasien (1515 oder 1516) in Verbindung und Zusammenhang bringen. Das ist gewiß kein gewagter Beweis für die Beziehungen Holbeins zum Kloster und Abte von St. Blasien.“

Das Gruppenbild, die Widmannsche Madonna, wie man diese drei Stücke nennen kann, kam ins Kunstgewerbemuseum nach Köln um den Preis von 19800 Mark.

4. Nach der Schätzung Mones wären ungefähr 45 gemalte Fenster im Langhause der Karthäuserkirche zu Klein-Basel gestiftet worden und vorhanden gewesen. Nach dem in Basel 1529 ins Werk gesetzten Bildersturm haben aber, wie schon oben gesagt, die Stifter dieser Glasgemälde in der Karthause dieselben aus der Kirche herausnehmen und in den St. Bla-

fiener Hof (Kameralamt) und nach St. Blasien verbringen lassen. Ein großer Theil wäre nun wohl auf dem Transport von der Karthause in den St. Blasien Hof und von da nach St. Blasien im Schwarzwald, vielleicht dort selbst auch zu Grunde gegangen. Außer von den Stiftern, welche wir bisher genannt haben, sind aber auch noch von andern Wohlthätern und zwar, wie es scheint, von ziemlich zahlreichen Adelsfamilien vom Elsaß, von Basel und Breisgau, gemalte Fenster gestiftet worden. Es sind von ihnen noch 14 Stück große Figurenfenster vorhanden, welche nach Zeichnungen von Hans Baldung Grien in den Jahren 1512—1517 angefertigt worden sind und welche man in zwei Klassen einteilen kann. Es sind vier Scheiben mit fast lebensgroßen Figuren (ca. 140 cm Figurengröße), welche zusammen eine Gruppe bilden und die zwei Schutzpatrone der Karthäuser, einen Ecce homo und eine mater dolorosa sowie die zwei größten Heiligen dieses Ordens, die Heiligen Bruno und Hugo darstellen. Dann sind es zehn Scheiben, welche die Namenspatrone der Stifter und ihrer Ehefrauen zum Theil mit den entsprechenden Familien- oder Besitzwappen zeigen; wir finden daher je einen männlichen Heiligen und eine weibliche Heilige. Einzelne Bilder, Frauengestalten, sind leider zu Grunde gegangen. Alle diese 14 Figuren können wir als zusammengehörig zur vierten Serie zählen.

Die Karthäuser, wie auch die Cistercienser, nannten sich mit Vorliebe „servi maris dolorosae“ und hatten als solche auch den Ecce homo und die mater dolorosa als Patrone, daher wir diesen beiden Figuren auch in der Sammlung begegnet sind. Christus als sog. Ecce homo, „Christus im Glend“, vor der Kreuzigung und daher ohne die Wundmale — wohl zu unterscheiden von dem sog. Schmerzensmann — in ganzer Figur dastehend ist mit dem rothen Mantel angethan und hat auf dem gesenkten Haupte die breite Dornenkrone und hält in den gebundenen Händen die grüne Marterpalme als Spott scepter. Der Ausdruck des Schmerzes und die Ergebung im Angesichte des Herrn ist trotz der realistischen Darstellung von erheblicher Auffassung. Die prächtige Scheibe

mit der kräftig gezeichneten Figur, welche anatomisch sehr detaillirt ausgeführt, kam in die Staatsammlung nach Karlsruhe um den Preis von 6300 M.

Gleich ausgezeichnet schön ist die schmerzhafteste Muttergottes unter dem Kreuze, die mater dolorosa, ausgeführt, die in blaues Ober- und violettes Untergewand gekleidet ist und das Schwert in der Brust, die Hände gefaltet hält. Der Faltenwurf in ihrem Gewande und Kopftuche ist meisterhaft schön behandelt. Ueberhaupt sind diese beiden Bilder in technischer Hinsicht die besten dieser Serie; die Anatomie, besonders in der Muskulatur, ist so markig, wahr und bestimmt, daß nur ein Meister ersten Ranges die Zeichnung zu diesen Gestalten geliefert haben kann. Das Bild der schmerzhaften Mutter kam um den hohen Preis von 12000 M. ebenfalls in die Staatsammlung nach Karlsruhe. (Schluß folgt.)

Das neue Kloster von Schussenried (jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kueß in Schussenried.
(Schluß.)

Im Baujahr 1751 war die Arbeit so gefördert worden, daß bis November das Fundament in Form eines Kiesenwinkelmaßes nordwärts vom Kirchenportal in der Richtung gegen den Mangelweiher und sodann ostwärts dem oberen Thore zu gelegt war. Gegen zwanzig Maurer hatten mitgeholfen.¹⁾ Die feierliche Grundsteinlegung fand aber erst im folgenden Jahre, nemlich den 8. Juni 1752, durch den Abt Magnus statt: An diesem Tage wurde in der Stiftskirche ein solennes Hochamt gehalten. Nach demselben gieng man in Prozession mit vorangetragenem Kreuz durch das Hauptportal des Gotteshauses zum Bauplatz. Links und rechts bildeten die Maurer, Steinhauer, Zimmerleute und andere Arbeiter (zusammen über 80 Mann), mit Kellen, Hämmern, Meßten u. s. w. versehen, Spalier. Der Abt begab sich mit dem ganzen Konvent auf ein für diese Feier extra hergerichtete Podium und nahm hochfeierlich die Weihe des Grundsteines und Neubaues vor. Es wurde eine zinnerne Kapsel mit Reliquien eingesenkt und mit einer Zinnplatte bedeckt, auf welcher ein Verzeichniß sämmtlicher Chorherren und Brüder eingestochen war. Alles dies wurde mit dem „ersten Stein“ verwahrt. Hierauf sang man das Tebeum unter Trompeten- und Pausenbegleitung, auch Freudenfahnen wurden aus Gewehren und Böllern abgegeben. Eingelegt wurden Reliquien von den Heiligen Petrus, Paulus, Norbert, Anna, Maria Magdalena, Vinzenz, Georg,

¹⁾ D. N. Seite 295.

Katharina, Barbara und Venusia Martyrin, so-
dann je ein von Papst Innozenz XI., Benedikt XIII.
und Benedikt XIV. geweihtes Agnusdei, endlich
eine Goldmünze des letztgenannten Papstes, ein
spanisches Kreuz und eine Silbermünze der da-
mals regierenden Kaiserin und Königin Maria
Theresia. Der Grundstein ist jedoch nicht außen
an der Ecke des Hauses gelegt worden, sondern
mehr einwärts bei dem „Ausgang des Vorschusses“,
d. h. Ende des Mauervorsprungs, wie der Stein
mit der Zahl 1752 dajelbst zu erkennen giebt.¹⁾
Bei der Grundsteinlegung war der Bau schon
einige Fuß über die Wasserfchläge (d. h. jene
Steine, die sich über den Kellerlöchern befinden)
emporgewachsen.²⁾ Den 13. und 14. Oktober 1752
hat man bereits den Dachstuhl des Westflügels
aufgerichtet. Den 16. und 17. wurden die Leisten
und Latten ausgenagelt und das Gebäude mit
Platten gedeckt. Unterdeffen wurde am vierten
Stockwerk des Pavillons so eifrig weitergearbeitet,
daß auch dieser Theil des Hauses noch vor Winter
gedeckt werden konnte. Am Nachmittag des
26. Oktobers wurde ein Nächstfest gefeiert. Unter
Trompeten- und Pautenschall, unter Trommeln
und Pfeifen, unter beständigem Schießen, Jauchzen
und Bipatrufen wurde nach altem Herkommen der
Maieri im oberen Wirthshaus („Löwen“) abge-
holt. Ein Zimmergeselle hielt eine Anrede und
Danksagung. Hierauf wurde der Maieri auf den
obersten Theil des Pavillons gesteckt. In den
folgenden Tagen wurde der ganze, bereits fertig-
gestellte Gebäudetheil mit Platten bedeckt. So
war denn schon im zweiten Baujahr das ganze
neue Hofgebäude im Rohbau fertig geworden.³⁾
Im Jahre 1753 schritt die Bauhätigkeit wieder
energisch voran. Die bereits fertiggestellten
Parthieen wurden geweißnet, quadriert und die
Kapitälle der Eifen aus Stuch hergestellt, inner-
halb Scheidewände errichtet; aber auch die Fun-
damentirung der weiter zu bauenden Theile des
Hauses wurde fortgesetzt. Am Schluß dieses
Baujahres war der ganze Nordflügel und vom
Ostflügel eine Länge von 100 Schuh bis zur
Sodelhöhe gemauert. Die Säulen und Gewölbe
der Keller waren gleichfalls vollendet und die
Zimmer so weit gefördert, daß die Stuccatoren
arbeiten konnten. Die etwa 26 Maurer hatten
im Spätherbst solchen Eifer gezeigt, daß ihnen
trotz des kürzeren Tages der volle Lohn wie beim
langen Tag verwilligt werden konnte.⁴⁾ Mit dem
Aufmauern des Nordflügels ist man am 1. August
1754 zu Ende gekommen, so daß man noch am
gleichen Tag mit dem Legen des Gebälkes an-
heben konnte. An jedem der ungemein langen
und schweren Balken hatten 24, bisweilen noch
mehr Männer zu tragen. Es war eine herbe
Mühe, all' die Massen Holz über die hohen Ge-
rüste mühsam hinaufzuschleppen. Ende September
und Anfangs Oktober 1754 konnte man den Rest
der Balken legen, die Dachstühle aufrichten und
mit Platten decken. Dann wurde die Bibliothek

in Gewölbeform mit Latten versehen und alle
Keller gewölbt.¹⁾ Gegen Schluß des Monats
Juli 1755 wurde der im vorhergehenden Jahr
aufgebaute Nordflügel verputzt, getüncht und an
einigen Stellen stuccatirt.²⁾ Auf das Kirchen-
patrocinium, das St. Magnusfest, dieses Jahres
(6. September) fanden sich ungewöhnlich viele
Gäste ein; denn abgesehen von den religiösen
Beweggründen, hatte auch das Verlangen, den
neuen Klosterbau zu sehen und zu bewundern,
sehr viele Fremde nach Schussenried geführt.
Manche derselben wurden sogar schon in den
Neubau einlogiert.³⁾ Im Januar und Februar
1756 wurden aus den beiden Ziegelhütten der
Gemeinde viele Tausende gebrannter Steine zur
Erstellung des Ostflügels beigegeführt. Weil man
dieselben aber zu hoch, nemlich 2 bis 3 Klafter
hoch, auf einander thürmte, so fielen sie mehrmals
wieder über den Haufen und verursachten doppelte
Mühe.⁴⁾ Anno 1757 war der Bau unter dem
Schutz Gottes soweit fortgeschritten, daß man
gegen Sonnenaufgang am Mittelgebäude des
Ostflügels oberhalb des Museums der Mönche
eine Gedächtnißinschrift anbrachte. Sie lautete:

Deo T. O. M. Auspice,
Jutrice Dei Matre Virgine,
D.D. Norberti et Magni Jutamine
Domus Ista Praemonstrata
Benedicto XIV. S. S. Pontifice
Francisco I. R. A. Caesare

Exstrui

Coepta ab Abbate Re et Nomine Magno
Anno Domini

C17.17.CC.LI.

Continuata ab Ejus Successore Nicolao
anno a partu Virgineo
C17.17.CC.LVII.

Pro

Canonicorum habitaculo
et

Hospitum commodo.⁵⁾

Eine Stockwerkhöhe über dieser Inschrift eben-
falls an der Ostfront des Kapitelhauses war als
Schmuck befestigt der mehrere Zentner schwere,
vergoldete Name Maria, auf dem Dache dieses
Gebäudetheiles aber prangten als Zierathen die
Sonne und der Mond, ebenfalls aus Metall.⁶⁾

Mit dem Jahre 1757 hat man die Bauhätig-
keit noch nicht ganz eingestellt, sondern ein paar
Jahre lang weitergearbeitet. Wenn übrigens
Memminger in der Beschreibung des Oberamtes
Walbsee und auf ihm fußend andere behaupten,
der Bau sei erst anno 1770 sistirt worden, so
ist eine solche Meinung als irrig zu bezeichnen.
Im Baukostenverzeichnis ist nemlich schon in den
Jahren 1762 und 63 keine einzige Frohnfuhr
oder Ehrenfahrt mehr angemerkt. Dagegen wer-
den darin allerdings noch anno 1763, ja sogar
noch um's Jahr 1765 wenigstens auf einige Hundert

¹⁾ Archivregister. Tomus I. Lade 3. Fas-
zikel 4. Nr. 70.

²⁾ D. N. Seite 828.

³⁾ D. N. Seite 836.

⁴⁾ D. N. Seite 855.

¹⁾ D. N. Seite 416 und 420.

²⁾ Seite 432.

³⁾ D. N. Seite 436.

⁴⁾ D. N. Seite 438.

⁵⁾ Archiv-Register. Tom. I. Lade 3. Faszikel 4.
Nr. 85.

⁶⁾ B.B. Seite 28 und 36.

Gulden sich belaufende Ausgaben notirt. Da aber in dem Baukostenverzeichnis neben und unter dem Aufwand für den Klosterneubau auch die Kosten für das Rath- und Fischerhaus in Schussenried und für Kirche, Mefnerhaus und Schmiede in Muttensweiler ohne ganz genaue Specificirung eingetragen sind, so müssen die zu so später Zeit gemachten Ausgaben keineswegs nothwendig auf Rechnung des Klosterneubaues gesetzt werden. Vielmehr scheint uns der Termin der Einweihung des Hauses den sichersten Anhaltspunkt für die Bestimmung der Beendigung der Bauarbeiten zu bieten. Ueber die Weihe des neuen Klosters aber berichtet der Hauschronist, daß ihm unmittelbar vor dem Bezug des Hofgebäudes, nemlich um die Mitte des Jahres 1757, von seinen Obern befohlen worden sei, eine Privatbenediction dieses Westflügels vorzunehmen. Er hat diesen Auftrag unter Beiziehung eines Mefners vollzogen. Dieser Notiz über die Weihe des Hofgebäudes ist aber auch die Nachricht über die feierliche Einweihung des Gesammtneubaues angefügt. Wir lesen nemlich: „Die solenne Benediction des ganzen neuen Klosters ist von Abt Nikolaus Kloos im Oktober 1763 vorgenommen worden.“¹⁾ Um nach Bezug des neuen Klosters bequem ins Stiftsgotteshaus zu gelangen, ließen die Ordensmänner vom zweiten Stock des neuen Gastgebäudes (jetzige Direktorswohnung) in die untere alte Abtei hinüber (derzeitige katholische Pfarrwohnung) einen hölzernen Verbindungsgang bauen. Die Errichtung dieses Ganges fällt auch in das Jahr 1763; für die dazu nöthigen Latten, Bretter und sonstigen Holztheile wurden 147 fl. 35 kr. aufgewendet.²⁾ Das Jahr 1763 ist somit der Termin für die Hausweihe, für den Bezug der neuen Abtei nebst Konventsgebäude und für die Einstellung des Klosterbaues. Das neue Kloster zu Schussenried, soweit es zur Ausföhrung gelangte, hat daher (nicht 20, sondern) 12 Jahre Bauzeit beansprucht, da es von 1751—1763 erstellt worden ist. Und selbst während der paar Baujahre des 6. Decenniums wurde nicht mehr am Roth- und Außenbau, sondern bloß noch am Innenbau, beziehungsweise an der Innenausstattung gearbeitet.

Wenn nun noch nach den Baukosten gefragt wird, so kann nur eine beiläufige Berechnung geboten werden. Wie zahlreiche Frohnföhren, Ehrenfahrten und Frohndienste wurden geleistet, für welche überhaupt keine Bezahlung stattfand! Aus dem Jahre 1755 werden gegen 4000 Frohnföhren erwähnt, anno 1753, 54 und 57 je dritthalb Tausend und darüber, dagegen in den Jahren 1758 bis 61 (inklusive) zählte man dieselben nur noch nach Hunderten. Aus den beiden letzten Baujahren ist an Gespannleistungen nichts mehr notirt. An baarem Geld wurden in runder Summe 150 000 fl. verausgabt. Nach neuzeitlichen Begriffen war die Bezahlung bei den einzelnen Ausgabeposten ziemlich gering. Wenn wir den gegenwärtigen Arbeits- und Geldpreis in's Auge fassen, die rund 18 000 Frohnföhren und die zahlreichen Ehrenfahrten nach dem in der Jetztzeit eventuell erforderlichen Gelbaufwand be-

messen, dann glauben wir behaupten zu dürfen: Heutzutage würde das neue Kloster, so viel davon wirklich erstellt worden ist, jedenfalls 1½ Millionen Mark kosten. Und doch sind die zur Ausföhrung gelangten Partbeien desselben nach den noch vorliegenden Plänen, welche auch eine neue Klosterkirche, Oekonomiegebäude, Werkstätten, Diener- und Beamtenwohnungen in sich begriffen, nur etwa der fünfte Theil der projektirten Neubauten. So würde der in Aussicht genommene neue Klosterbau von Schussenried nach modernen Schätzungen in unserer Zeit einen Gelbaufwand von gegen acht Millionen verlangen. Wir brauchen uns deßhalb nicht zu wundern, daß der überaus weitausschauende Schussenrieder Klosterneubauplan größtentheils auf dem Papier stehen geblieben ist, und daß die Mönche von Soreth wegen unzureichender Geldmittel verhältnißmäßig bald davon Abstand nahmen, die geniale, aber kostspielige Idee des Baumeisters zur Verwirklichung zu bringen.

6. Spätere Schicksale des Hauses.

Den Mönchen war nicht vergönnt, ihr neu-erbautes Heim mehr als vier Jahrzehnte lang zu bewohnen. Denn anno 1803 gieng der ganze Schussenrieder Klosterbesitz an das gräfliche Haus Sternberg über. Den veränderten Verhältnissen entsprechend wurde dem neuen Kloster sogar ein anderer Name geschöpft; man nannte es nemlich nach der Säkularisation „das neue Schloß“. Diese Benennung verblieb dem Gebäude auch dann noch, als die ehemalige Klosterherrschafft anno 1835 durch Kauf in das Eigenthum des Königreichs Württemberg übergegangen war. Erst mit der anno 1875 beendeten Einrichtung des Hauses zu einer Unterkunftsstätte für Geistesranke erhielt es den Namen „K. Heil- und Pfliganstalt“.

Nachdem das Gebäude dem Grafen v. Sternberg zugefallen war, bekam es den Charakter einer Wohnkaserne. Es wurde das Logis für verschiedene höhere Beamte, für niedere Bedienstete und auch für pensionirte ehemalige Ordensmänner. Eine ähnliche Verwenbung fand das neue Schloß nach seinem Uebergang an den württembergischen Staat: Den drei katholischen Pastoralionsgeistlichen wurden ihre Amtswohnungen im früheren neuen Gastgebäude angewiesen, weil sie infolge Errichtung eines Hüttenwerkes den bei demselben Angestellten in den dreißiger Jahren ihre minderwerthigen Zimmer im alten Schloß hatten abtreten müssen. Im neuen Schloß wohnten ferner der Revierförster, der Amtsnotar, bis 1872 auch der Kameralverwalter nebst anderen Bediensteten. Einzelne Lokalitäten dienten der Eisenschmelze Wilhelmshütte als Magazine. Ein Theil der Kellerräume und anderer Gelfasse war an Bürger des Fleckens vermiethet.

Während unter der gräflich sternbergischen Herrschafft das Gebäude in seinem noch aus der Klosterzeit herrührenden Bestande intakt gelassen worden war, erfuhr es bald nach seinem Uebergang an Württemberg eine beklagenswerthe Verkleinerung. Als nemlich das Hüttenwerk nebst Hochofen erstellt wurde, legte man, um müheles Bauteine zu gewinnen, zwei Dritttheile des Ostflügels nieder. Durch dieses thörichte, namentlich auch von König Wilhelm I. mißbilligte Gebahren ist leider das

¹⁾ Hauschronik 3. Theil Seite 58.

²⁾ HKB. Seite 65.

neue Kapitel mit seinen opulenten Sälen und das anstoßende südliche, beinahe bis zum alten Kloster hinüberreichende Zwischengebäude vernichtet worden. Fundamenttheile dieses abgebrochenen Traktes wurden im Sommer 1894 aus Anlaß der Neulegung des Gasröhrenstranges an- und ausgegraben; sie erwiesen sich als ungemein zäh und solid. Eine durchgreifende Umänderung erfuhr der noch stehen gebliebene Rest des Bauwerkes in den siebenziger Jahren, als das neue Schloß seiner gegenwärtigen Bestimmung zugeführt, nämlich in eine Krankenanstalt verwandelt wurde.

Zum Tabernakelbau.

Von A. in C.

Ueber den Bau des Tabernakels und Tabernakelaltars finden Sie eine eingehende und erschöpfende Abhandlung nebst vier instruktiven Zeichnungen im „Archiv“, Jahrg. 1883 Nr. 7—11. Wie Sie richtig bemerken, lassen leider noch manche Tabernakel in ihrem Aufbau und in ihrer innern Einrichtung viel zu wünschen übrig. Es ist aber an der Hand der oben angeführten Abhandlung nicht so schwer, einen liturgisch richtigen, wie künstlerisch schönen und stilentsprechenden Tabernakel zu errichten. Die Vorschriften der Kirche erschweren die Aufgabe nicht, und es ist nur freudig zu begrüßen, daß solche ganz bestimmte Vorschriften gegeben sind. An dem Mißlingen der Tabernakelbauten liegt häufig die Schuld darin, daß die Nebenfragen, der ornamentale Abschluß nicht auf die gehörige Grenze beschränkt ist. Nur einige wenige Hauptpunkte über den Tabernakelbau seien Ihnen hier in Erinnerung gebracht, wenn Sie etwa den betreffenden Jahrgang des „Archiv“ nicht zur Hand hätten.

Es darf in ein und derselben Kirche nur ein Tabernakel errichtet werden und gebührt ihm stets der Ehrenplatz in der Kirche, die Mitte des Hochaltars; nur in Kathedral-, Kollegial- und großen Pfarrkirchen ist wegen der verschiedenen Funktionen, die am Hochaltar stattfinden, das Allerheiligste in dem Kreuzaltar oder auf einem gut sichtlich Seitenaltare aufzubewahren. Da der Tabernakel das Gezelt, die Wohnung Gottes ist, so ist es selbstverständlich, daß auf dessen Ausstattung alle Sorgfalt zu verwenden ist, daß er notwendig eine entsprechende Größe und freie Stellung habe, um nicht hinter dem unwesentlichen Altar Schmuck zu verschwinden oder gar nur als dessen Träger zu gelten. Er soll auch nicht wie etwas zufällig auf dem Altar Stehendes erscheinen, sondern der ganzen Ausführung nach organisch mit demselben verbunden sein. Der Tabernakel hat einen doppelten Zweck, einmal soll er der würdige und sichere Behälter sein, in welchem die heilige Eucharistie in dem Ciborium und der Monstranz resp. Custodia aufbewahrt wird, dann soll er zugleich auch die glänzende Stätte sein, wo das Santissimum in der Monstranz zur Adoration ausgesetzt wird. Diesen doppelten Zweck hat man in dreifacher Weise zu verwirklichen gesucht: 1. Durch einen verschließbaren Schrein, welcher zugleich zur Aufbewahrung und Aussetzung des Allerheiligsten dient, in welchem also Speisefeld und Monstranz beisammen

stehen; 2. durch zwei verschließbare Schreine, welche über einander angebracht sind, und von denen der untere den Speisefeld und der obere die Monstranz enthält, welche dadurch exponirt wird, daß die Doppelthüren geöffnet werden; 3. durch einen verschließbaren Schrein, in welchem der Speisefeld und die Custodia verwahrt werden, und einen darüber liegenden offenen Baldachin, in welchem die Monstranz nun für die Zeit der Exposition gestellt wird.

Alle diese drei Arten der Tabernakel sind bei neueren Altären angebracht. Die erste Art der Tabernakel, zu denen auch die sogenannten Drehtabernakel der Spätkirche gehören, — welche aber neuerdings glücklicherweise allgemein als unwürdig erkannt sind und darum beseitigt werden —, hat sich in der Praxis nicht bewährt, und zwar deshalb, weil sehr komplizierte Vorrichtungen erforderlich sind, um bei Aussetzung der Monstranz das dahinter stehende Ciborium zu verbergen. Dann kommt bei dieser Art in der Regel die Monstranz bei der Aussetzung zu niedrig zu stehen und wird dann durch den Celebranten, besonders wenn er groß ist, verdeckt, ein Umstand, der allein schon hinreichend ist, um derartige Tabernakel zu verwerfen. Die zweite Art der Tabernakel ist praktischer und auch würdiger. Wenn gesagt wird, daß diese zweite Art gegen sich habe, daß die heilige Eucharistie bleiben so an zwei Stellen aufbewahrt werde, während die kirchliche Vorschrift nur eine Stelle will (uno tantum in loco) und Kirchenbesucher bei der Adoration nicht an einer Stelle das Allerheiligste finden, so kann dem einfach dadurch abgeholfen werden, daß die Custodia in dem unteren Schrein aufbewahrt wird. Allerdings wird das dem Kirchenbesucher nicht sichtbar vor Augen treten und bei gleichmäßiger Ausstattung beider Schreine oder Tabernakel im Aeußern kann er im Zweifel sein, ob das Allerheiligste in beiden Tabernakeln oder nur im unteren aufbewahrt sei. Da kann aber eine öftere Belehrung oder Hinweisung auf den Aufbewahrungsort des Allerheiligsten in Kirche und Schule gute Dienste thun; auch wird das Volk nach und nach bei Exposition des Allerheiligsten nach dessen Aussetzung von selbst darauf aufmerksam werden, daß dasselbe im unteren Schrein oder Tabernakel aufbewahrt werde und der obere nur zur feierlichen Aussetzung bestimmt sei. Die dritte Art der Tabernakel, solche mit offenem Thronus, beseitigt allerdings diesen Zweifel über den Aufbewahrungsort des Allerheiligsten und ist den kirchlichen Vorschriften bezüglich der Aussetzung desselben vollkommen entsprechend. Doch besitzt die zweite Art des Tabernakels gegenüber dieser dritten insofern wieder einen Vorzug, daß bei Aussetzung des Allerheiligsten eine schöne Abwechslung im Anblicke des Altares bewerkstelligt werden kann, wenn die Flügel aufgeschlagen werden und das Innere des Tabernakels und die mit Engelfiguren ausgestatteten Innenseiten der Thüren zur Ansicht kommen. Das Altarkreuz kommt bei offenem Thronus in diesen zu stehen, bei geschlossenem müßte eine Konsole vor, resp. unter dem Thürrahmen desselben angebracht werden.

Literatur.

Die Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Seit unserer ersten Anzeige obigen Prachtwerkes („Archiv“ Nr. 1 d. J.) ist dasselbe schon bis zum 15. Hefte gediehen, wodurch das Werk schon zur Hälfte vollendet ist. Das 3. Heft schließt die biographische Studie über Leo XIII. ab mit einer interessanten Darstellung der Persönlichkeit, des Charakters und der Lebensweise des greisen Papstes, der mit der Würde seines Amtes die anspruchsloseste ästhetische Einfachheit verbindet. Der Rektor des Campo santo, Mgr. de Waal, schildert sodann zur Einleitung der Darstellung des Pontifikates Leo's XIII. in klarer, kurzer Weise die Weltlage beim Tode Pius IX. und stellt darin die Pontifikate Pius IX. und Leo's XIII. in wirksame Parallele. Zuletzt beginnt in diesem Hefte die gründliche und geistvolle Abhandlung des Prälaten Dr. Schindler in Wien über „Leo XIII. in seinen Mundschreibern“. Als Vollbilder finden sich in diesem Hefte die Photographie der berühmten Mosesstatue von Michelangelo, die treffliche Photographie des Wiener Nuntius Kardinal Agliardi und ein Detailbild, Plato und Aristoteles, aus den Fresken „Die Schule von Athen“ von Raphael.

Das 4. und 5. Heft beschreiben die weitere Wirkksamkeit des jetzigen Papstes bezüglich der getrennten Kirchen, der Erweiterung der Hierarchie, der Kunst und Wissenschaft und schildern zuletzt den wachsenden Einfluß, welchen das Ansehen des Papstthumes während der zwanzigjährigen Regierung Leo's XIII. in der Welt gewonnen hat. Von größeren bildlichen Darstellungen ist hier vor allem die Reproduktion des Deckengemäldes von L. Seiz im Saale der Kandelaber im Vatikan überaus anziehend, „der hl. Thomas legt seine Schriften zu Füßen der Kirche nieder“, bezugnehmend das obere Mittelstück aus dem Fresko: „Die Disputa“ von Raphael; weiterhin finden wir die Wiedergabe des schönen Bildes „Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde“ von Murillo, in der Vatikanischen Pinakothek.

Die Hefte 6—11 behandeln „Die katholische Hierarchie“, namentlich den Kardinalat und die Karbinale, die Patriarchen, Erzbischöfe, Bischöfe, Äbte und Prälaten mit bischöflichen Insignien, zuletzt die Orden und religiösen Genossenschaften. Als Abbildungen sind in trefflichen Photographien eine Menge Porträts von Karbinalen und Patriarchen, Erzbischöfen und römischen Prälaten gegeben, auch viele Karbinals- und Domkirchen in und außerhalb Roms reproduziert. Als Vollbilder erwähnen wir hier „Die Berufung des Petrus und Andreas“ von Ghirlandajo in der Sixtina, „Papst Bonifatius VIII. zwischen zwei Karbinalen und einem Diakon“ von Giotto in der Lateranensischen Basilika, das sehr schöne Porträt des Kardinal-Staatssekretärs Rampolla del Tindaro, und verschiedene Porträts anderer Karbinale, Erzbischöfe u. s. w., auch viele

Aufnahmen von Städten, Kirchen, Palästen u. s. w. bergen diese Hefte.

Das vierte Kapitel, vertheilt auf die Hefte 12 und 13, bringt eine Erörterung der päpstlichen Familie; hierunter ist zu verstehen die „große Anzahl von Geistlichen und Laien, die auf Grund ihres Amtes und der damit verbundenen auszeichnenden Stellung oder einfach auf Grund bestimmter ihnen übertragenen Ehrentitel als zur näheren Umgebung des Papstes gehörig bezeichnet werden“, wie die Palastkarbinale, Palastprälaten, die Kammerherren geistlichen und weltlichen Standes. Als Illustrationen sind eine Menge Porträts und als Vollbilder die „Marmorstatue des hl. Hippolytus“ im Lateranensischen Museum und die „Communion des hl. Hieronymus“ von Domenichino in der Vatikanischen Bibliothek beigegeben. Im 5. Kapitel wird von der „päpstlichen Kapelle“ im Allgemeinen gehandelt; es sind aber hier jene feierlichen Funktionen verstanden, bei denen der Pontifex selbst celebrirt oder assistirt, und wobei er von der ganzen hierarchischen Stufenleiter des Priestertums, vom heiligen Kollegium herab bis zur untersten Klasse der Kolythen, beim Opfer des neuen Bundes umgeben ist. „Die Funktionen selbst werden demgemäß päpstliche Kapelle genannt, ebenso wie die Gemeinschaft der pflichtgemäß dabei Erscheinenden mit dem Ausdrucke „päpstliche Kapelle“ zusammengefaßt wird.“

Die beiden neuesten Hefte endlich, Nr. 14 und 15, enthalten Studien über die päpstliche Palastverwaltung, zuerst über die Präsektur der apostolischen Paläste. Dann folgt aus der Feder des deutschen Gelehrten Stefan Chjes die ausführliche Geschichte und Beschreibung des vatikanischen Geheimarchives, welches Leo XIII. eröffnet und wodurch er sich so hohe Verdienste um die Geschichtswissenschaft erworben hat. Es folgen die Darstellungen der Geschichte, Entwicklung, des Bestandes und der Verwaltung der vatikanischen Bibliothek und der ihr unterstellten verschiedenen Sammlungen. Eine umfangreiche Abhandlung über die vatikanischen Museen und Gallerien, sowie die Geschichte und Beschreibung des vatikanischen astronomischen Observatoriums, dürften gleichfalls die weitesten Kreise interessieren. Der vielfach ganz neue Bilderschmuck in diesen Hefen führt uns die Räume des Archivs, der Bibliothek, der Museen und Gallerien im Vatikan vor Augen. Von reproduzierten Kunstbildern nennen wir das Raphael'sche Gemälde „Die Philosophie“ aus den Stänzen des Vatikan, das Gemälde „Die Gründung der vatikanischen Bibliothek“ von Melozzo da Forlì und das herrliche Bild von Frau Angelico da Fiesole „Die Madonna mit dem Jesuskinde“ aus der vatikanischen Pinakothek. Wir wiederholen, daß wir es hier mit einem Prachtwerk zu thun haben, mit einem Werk, das eine Zierde ersten Ranges unserer katholischen Literatur zu werden verspricht.

Debel.

Die Technik der Oelmalerei von Ludwig Hans Fischer. Mit 24 Textillustrationen, 4 Illustrationen in Farbendruck, 2 Farbenproben- und 1 Leinwandmuster-

tafel. Wien, Druck und Verlag von Karl Gerold's Sohn. 118 S. Preis: M. 7.20.

Bevor der Verfasser auf sein eigentliches Thema kommt, gibt er zuerst eine kurze Vorgeschichte und Geschichte der Delmalerei bei den Aegyptern, Griechen und Römern, bespricht dann die Tempera- und Freskomalerei. Letztere, „eine fast ausschließlich italienische Kunst, stand zu Giotto's, Mantegna's und Botticelli's Zeiten in besonderer Blüthe, artete aber später geradezu in Virtuositenthum aus. Sie fand auch im übrigen Europa Eingang, wurde aber zumeist durch italienische Künstler ausgeübt. Die Freskotechnik diente hauptsächlich zur dekorativen Ausschmückung großer Räume, in Kirchen, Palästen etc. Heute sei sie fast gänzlich außer Gebrauch, und da sie eine enorme Gewandtheit erfordert, so finden sich auch kaum mehr Künstler, welche einer solchen Aufgabe Herr werden“.

Nach einigen Bemerkungen über die Farbenlehre führt der Verfasser die Farben auf, welche heutzutage hauptsächlich in den Handel kommen, gibt die bedeutendsten Fabriken an, in welchen sie hergestellt werden und handelt dann von den Malutensilien. Interessant war uns hier, was er über die Malbretter sagt: „Die alten Meister bis zum 15. Jahrhundert malten durchweg auf Holz. Dieses Material ist auch für kleinere Bilder das beste und angenehmste. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts malten zumeist auf Pappelholz, seltener auf Kastanien-, Pinien- und Nussholz. Die Niederländer, die Niederdeutschen und Franzosen verwendeten vorzüglich Eichenholz, die Oberdeutschen Linde und Rothbuche, seltener Tanne, Fichte oder Erle. Holbeins Darmstädter Madonna ist auf Tannenholz gemalt. Dürer, Hans v. Kulmbach und Venez bevorzugten das Lindenholz, doch malte Dürer in den Niederlanden auch auf Eichenholz. Lucas Cranach d. Ae. benützte meist Rothbuche. Mahagoniholz wurde erst im 17. Jahrhundert eingeführt (Membranb). Man kann also auf Bretter aller Holzarten malen, nur müssen sie astfrei und ganz trocken sein, und ich habe selbst vor acht Jahren einen Kreuzweg auf Tannenholz malen lassen, der bisher ohne allen und jeden Sprung ist und so frisch in der Farbe wirkt, als wäre er erst heute fertiggestellt worden. Die Gefahr des Springens und Würfens läßt sich durch Verspreizung an der Rückwand beheben. Wegen Wurmstichigkeit des Holzes läßt sich dadurch begegnen, daß die Querhölzer, die an der Rückseite angebracht werden müssen, mit einer Beize eingelassen werden oder einfach die ganze Rückseite stark mit Oelfarbe angestrichen werde. Bretter, welche die Größe von 30 cm überschreiten, sollen immer an der Rückwand mit Querleisten (Kost) verspreizt werden und sollen diese Leisten stark, in das Holz verzapft und nicht aufgeleimt sein, so daß dem Brette freie Bewegung bei Temperatur- und Feuchtigkeitsdifferenzen gestattet ist.

Erst auf S. 60 kommt dann der Verfasser auf sein eigentliches Thema „Die Technik der Delmalerei“ zu sprechen, welches Thema aber so umfangreich, daß er sich wohl bewußt ist, daß es

in dem kleinen Rahmen des vorliegenden Werkes unmöglich erschöpfend behandelt werden konnte. Zur Technik der Malerei gehört ja die Kenntniß einer ganzen Reihe von Wissenschaften, wie Perspektive, Chemie, Physik, Farbenlehre, Costümkunde u. s. w. Diese Kenntnisse müssen vorausgesetzt werden und dann wird das Büchlein ohne Zweifel auch fertigen Technikern ganz gute Dienste leisten. Das praktisch angelegte Werkchen gibt zum Schlusse beachtenswerthe Winke für „Conservirung von Delgemälden“, worauf wir gelegentlich einmal später zurückkommen hoffen. Dezel.

Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums von Dr. Otto Mitius. 114 S. in 8° mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter, herausg. von Joh. Ficker. IV. (Preis M. 3.60.)

Von vorstehender Studie, die mit einigen Erweiterungen hier der Deffentlichkeit übergeben wird, wurde bereits im vorigen Jahre ein Theil von der philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität zu Straßburg als Doktordissertation angenommen. In der Einleitung gibt der Verfasser eine Darstellung dessen, was das alte Testament und die Evangelien von dem Propheten Jonas berichten und aussprechen, und was sich aus der Literatur über seine Bedeutung für die christlichen Gemeinden in dem Wandel ihrer religiösen Stimmungen und Interessen gewinnen läßt. Dann gibt er mit eingehender Kenntniß die betreffenden Kunstdenkmäler in den Katakomben, auf den Sarkophagen, in den Erzeugnissen der Kleinkunst und in den Miniaturen. Aus Zahl und Alter dieser Denkmäler, die den ersten Platz im altchristlichen Typenschatz einnehmen, kann man die Bedeutung des Propheten für das Glaubensleben der ersten Christen erkennen. Als Hauptbild in den Cyklus der Geschichte des Jonas bleibt immer die Rettung des Propheten aus dem Bauche des Fisches, „Tod, Rettung und seliges Ende“ aber schildern die drei Hauptscenen. Es war somit die Geschichte des Jonas den alten Christen eine Hoffnung „auf Rettung aus Noth und Tod“, eine Erinnerung an Christi Tod und Auferstehung (nach Matth. 12, 38 und Luk. 11, 29 f.) und, der Anbetung der Magier gegenübergestellt, eine Beziehung auf die Theilnahme der Heiden an der Erlösung. Die gläubige, christliche Gesinnung des Verfassers tritt, wie im ganzen Elaborat, so auch im zusammenfassenden Schlusssatze hervor: „Den Heiden ein Gegenstand des Spottes ist der Jonas-Cyklus den alten Christen ein Typus ihrer Hoffnung und ihres Herrn.“ h.

Hiezu eine Kunstabtheilung:

Mater dolorosa,

nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien und St. Wolfgang,

nach dem Entwurf von Hans Holbein d. J., aus der Graf Douglas'schen Glasgemäldesammlung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 8.

1898.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kümmele.

(Fortsetzung.)

8. Das Platina.

Das Platin ist ähnlich wie das Gold, sehr widerstandsfähig gegen äußere chemische Einflüsse; es ist ziemlich weich, etwa wie das Kupfer, aber sehr schwer, sein spezifisches Gewicht ist 21,4; es ist also höher als selbst das des Goldes. Ebenso ist es am schwersten schmelzbar von allen Metallen (ca. 2000 ° C., auch darüber). Für Schmuck und kostbare Geräthe wird das Platin deshalb nicht oder nur ganz selten verwendet, weil es eine ziemlich unscheinbare weißgraue Farbe hat, etwa dem Zink ähnlich. Es wird wegen seiner Widerstandsfähigkeit gegen das Feuer und chemische Einflüsse zu chemischen und physikalischen Apparaten, auch Uhrentheilen, verwendet. Speziell sei daran erinnert, daß die Normalmeterstäbe der internationalen Kommission für die einzelnen Staaten der Welt zu 90 Prozent aus Platina bestehen. (Es mußten damals 225 Kilo Platina und 75 Kilo Iridium — ein Werth von 200 000 Francs geschmolzen und verarbeitet werden, eine unerhörte Leistung der Schmelz- und Legirungskunst.)

9. Das Silber,

welches theils gediegt, theils vererzt vorkommt, zeichnet sich aus durch sein herrliches Schimmerweiß sowie durch sehr hohe Widerstandsfähigkeit gegenüber chemischen Einflüssen, in Folge dessen es Jahrhunderte lang unverändert bleibt, dadurch ist es zum edlen Metall gestempelt. Das Silber ist nicht so weich wie das Gold, aber doch etwas weicher als Kupfer und

ist nach dem Gold das dehnbarste aller Metalle. Es läßt sich zu den allerdünnsten Blättchen verarbeiten, welche sogar (blaues) Licht durchlassen und zu Drähten, welche so dünn sind, daß sie mit bloßem Auge kaum mehr wahrgenommen werden können (Silberfäden, Silberfransen, Filigran u. s. w.). So läßt sich z. B. ein Gramm Silber (ganz rein) zu einem Draht von 2200 Metern dehnen, und das feinste Blattsilber ist so dünn, daß nicht weniger als 4500 solche Blättchen aufeinander gelegt nöthig sind zu einem Millimeter Höhe! Das spezifische Gewicht ist ca. 10,5, die Schmelztemperatur ist bei fast 1000 ° C. (genau 995). Der Preis ist in der Gegenwart erheblich gesunken, bis zu 74 M. per Kilo das Preisverhältniß, steigt aber seit letzterer Zeit wieder allmählig. Da das Silber zu weich ist, um für sich allein in reinem Zustande verwendet zu werden, so wird es gewöhnlich durch Beimischung eines anderen Metalles (Kupfer, und bei Güßen Zink) gehärtet, wodurch zugleich der Preis etwas erniedrigt wird. Natürlich darf das Härtungsmetall nur einen niederen Prozentsatz haben.

Wozu das Silber verwendet werden kann in der Kirche, braucht nicht erst ausgeführt zu werden. Es wäre nur zu wünschen, daß jedes Gotteshaus seine zum heiligen Dienste unmittelbar nöthigen Geräthe, Kelche, Patenen, Ciborium, Monstranz, sodann Kreuzpartikel und andere Reliquiarien, Messkünnchen, Taufgefäß, endlich auch ein Festnachsaß und das Kreuzifix im Tabernakel aus Silber besäße. Das Willigere ist auch hier oft das Theuere und umgekehrt. Zum mindesten sollte es dahin gebracht werden, daß die Kelchcuppa, Patene, Cuppa des Ciboriums und die Lunula

ausnahmslos aus reichsgestempelem Silber hergestellt sind. Silbergeräth bleibt und hält sich durch Jahrhunderte, so am Metallwerth, wie in seinem Aussehen und bedarf sehr wenig der Pflege; aber Gefäße bezw. einzelne Theile derselben aus bloß versilbertem Kupfer oder Messing, oder aus solchem Guß verlieren verhältnißmäßig rasch Farbe und Schönheit, bedürfen immer wieder der Reparaturen und Neuversilberungen, oxydiren und machen, besonders die Gußstücke, nichts weniger als einen kunsthandwerksartigen Eindruck. In dieser Beziehung hat man in den älteren Zeiten einen viel höheren Maßstab angelegt, als es heute geschieht. Den Höhepunkt erreichte die Silberzeit in den Kirchenausstattungen im vorletzten und letzten Jahrhundert, in der so verschrieenen Barock- und Rokokozeit; wir werden im letzten Abschnitt hierüber noch einiges mittheilen. Es darf übrigens nicht verschwiegen werden, daß in neuester Zeit auch hierin sich der Geschmack wieder verfeinert hat und daß mehr in Silber bestellt wird als noch vor ca. 20—25 Jahren, was allerdings auch in etwas mit dem Sinken des Metallpreises zusammenhängt. Wir möchten bei diesem Anlasse aber besonders das ans Herz legen, daß doch für eine allmähliche Silberausstattung im Nothwendigsten in jeder Kirche Sorge getragen werde. In wie vielen bürgerlichen Häusern hat man schon auf die Familienfeste einige oder mehrere Silbergeräte; in zahlreichen Häusern ist der „Silberkasten“ reich gefüllt und in hunderten prangen Tafelaufsätze, Teller, Pokale, Schalen, Leuchter u. s. w. von gediegenem Silber auf dem Festtisch. Sollte da nicht auch für den Tisch des Heiligthums etwas übrig bleiben? Unseres Erachtens sollte es nicht allzu schwer fallen, gerade für diese Dinge Stifter zu finden, welche theils direkt durch Bestellung, theils indirekt durch Schenkung von ächten Silbergegenständen, behufs Einschmelzung und Neuverwerthung zu heiligen Gefäßen beitragen und dadurch der Kirche einen auf undenkliche Zeiten hinein bleibenden werthvollen Schatz vermachen.

10. Das Gold.

Es wird fast immer gediegen gefunden, woher es auch kommt, daß es schon seit

dem höchsten Alterthum bekannt und als Werthmesser gegolten hat. Die satte, glänzende Prunkfarbe des Goldes ist bekannt; dazu kommt seine totale Unveränderlichkeit an der Luft, so daß es nach Jahrtausenden noch denselben Glanz, dieselbe Farbe hat, — vergleiche die in den ältesten griechischen und anderen Gräbern gemachten Goldfunde oder auch die Goldreifen u. s. w. in der Stuttgarter Alterthumsammlung aus altdeutschen Grabhügeln. Das Gold ist das dehnbarste aller Metalle, also auch dehnbarer als Silber, vgl. die Goldblättchen, die zum ächt Vergolden für Bildhauer, Buchbinder, Maler u. s. w. dienen und so dünn sind, daß sie auch (grünes) Licht durchlassen, ebenso die feinsten Golddrähte zu Franzen u. dergl. Man bekommt einen Begriff von der Dehnbarkeit des Goldes, wenn man erfährt, daß ein solches Goldblättchen feinsten Art den achttausendsten Theil eines Millimeters Dike hat; ein Buch von 80 000 solcher Goldblättchen wäre also nicht dicker als einen Centimeter; das ist fast die doppelte Verdünnung der Silberblättchen. Ein Gramm Gold kann zu einem Draht von 2500 Meter Länge gezogen werden. Das spezifische Gewicht des Goldes ist ca. 19,3; es ist mit Ausnahme des Platins das schwerste Metall; es schmilzt erst bei Weißgluth (ca. 1045° C.).

Da das Gold noch weicher ist, als das Silber, so wird es selbstverständlich (mit Ausnahme der Herstellung des Blattgoldes) wohl nie ganz rein verwendet, sondern muß, um vor allzu rascher Abnutzung geschützt zu sein, ebenso wie jenes gehärtet werden. Das geschieht durch Beimischung von Kupfer, manchmal durch einen weiteren Zusatz von Silber. Alle Goldmünzen, Goldschmuckfachen u. s. w. sind mit Kupfer legirt. Natürlich verändert sich der Metallwerth ganz erheblich durch den betreffenden Kupferzusatz und es waren hier gesetzliche Normen zur Verhütung des Betrugs nötig. Früher rechnete man nach Karaten. Dabei war der Maßstab: 24 Karat Gold ist gediegenes, völlig unvermishtes Feingold. Demnach enthielt 8 karätige Waare ein Drittel Gold und zwei Drittel Kupfer und das gewöhnliche 14karätige Gold ist also gegen 60 Prozent goldhaltig.

Nicht sehr viele Kirchen werden in der

Lage sein, ein wirkliches Goldgefäß zum heiligen Dienste zu besitzen, wie z. B. die Heilig-Kreuzkirche in Gmünd einen solchen Kelch besitzt. Das meiste, was an Goldsachen in Kloster-, Stifts- und Stadtkirchen vorhanden war, ist zur Zeit der Reformation und Säkularisation verschwunden, so z. B. das aus feinem Gold gefertigte große Heilig-Blutgefäß in Weingarten, das f. J. zu 80 000 Gulden gewerthet wurde. Kleinere Bestandtheile aus Gold an einzelnen Gefäßen, Zügürchen, Beschläge an alten Reliquienkreuzen u. f. w. dürften sich da und dort noch finden. Daß Ring und Pectorale des Bischofs sammt Kette gewöhnlich aus Gold sind, ist bekannt.

Es wäre indessen nichts so Unerforschwingliches, wenn z. B. die Lunnlen der Monstranz aus Gold gefertigt wären, oder wenn die Cuppa eines besseren Festkelches oder Ciboriums in Städten u. f. w. sei es ganz aus Gold hergestellt oder innen mit einem starken Goldblech ausgekleidet wäre und ebenso die Oberfläche der Patene. Angesichts der großen Ausdehnung der Goldverwendung zu Schmuck, Uhren, Dosen u. dergl. in unserer Zeit, der unbeschreiblich hohen Bestimmung genannter heiliger Gefäßtheile und des für immer bleibenden Werthes sowie der Unzerstörbarkeit der goldenen Stücke, wodurch alle späteren Vergoldungskosten wegfallen, dürfte der obige Gedanke nicht als allzu „ideal“ erscheinen. Wie leicht könnte das hiefür nöthige Material beschafft werden, wenn einer oder einige vermögliche Leute das Gold, das sie während ihres Lebens als Schmuck getragen oder das ihnen eine Auszeichnung war, wie z. B. selbst eine goldene Medaille, zu solch einem Zwecke der Kirche hinterließen! Damit wäre das Material beschafft und die Frage thatsächlich gelöst. Ja, es will dem Schreiber dieses der Gedanke kommen, es wäre manchmal mehr angebracht gewesen, Gold und Farben an Kirchendekorationen, Altären u. dergl. etwas mehr zu sparen, um davon etwas übrig zu haben für den unmittelbarsten Dienst beim hl. Opfer. Die Kosten sind durchaus nicht so unerforschwinglich, wie es scheint, und für die Sicherheit könnte durch Aufbewahrung im Pfarrhause sowie durch

eine entsprechende Versicherung für den Fall des Raubes, der Zerstörung gesorgt werden. —

Es dürfte als zweckmäßig erscheinen, hier die wesentlichen Bestimmungen des Reichsgesetzes vom 16. Juli 1884 bezw. 7. Januar 1886 über den Feingehalt der Gold- und Silberwaaren zum Schutz des Publikums gegen Betrug anzuführen. Das Gesetz gestattet einerseits, daß Gold- und Silberwaaren in jedem Feingehalt (also auch bis herab auf 50 Prozent und noch weit unter demselben) angefertigt werden dürfen; andererseits aber führte es einen Reichstempel ausschließlich für die guten Waaren ein, an welchem die Letzteren bezüglich ihres Feingehaltes erkennbar sind. Es dürfen nämlich nur solche Goldgeräthe und Gefäße (auch Uhren) den Reichstempel tragen, welche mindestens 585 Tausendstel Goldgehalt haben, für Silbergeräthe ist die Minimalgrenze 800 Tausendstel, also 80 Prozent Feinsilbergehalt. Zu dem Reichstempel muß dann die Angabe des Feingehalts in Tausendsteln kommen, daß der Käufer solch einer besseren Edelmetallwaare genau weiß, ober das Minimum oder darüber an Feingehalt bekommt, und zwar wieviel. Praktisch macht sich die Sache so, daß bei Goldgefäßen u. f. w., welche 585 Tausendstel Feingold und darüber haben, zuerst der Reichstempel kommt; das ist für Gold die Reichskrone im Sonnenkreise (einfacher Kreis darum); dann die Tausendstelangabe, also z. B. 585 — die unterste Grenze, oder 600—650 u. f. w.; hierauf endlich der Namen oder die Marke der Fabrik bezw. auch der Verkaufsfirma, alles per Stempel deutlich in das Gold eingeprägt. Bei Silbergeräthen, die 800 Tausendstel und darüber Gehalt besitzen, ist es ebenso, nur daß hier der Reichstempel aus der Krone neben dem Mondfischzeichen besteht. Will man also die Garantie haben, daß ein Silber- oder Goldgeräthe soviel Feingehalt hat, daß es mindestens nach alter Rechnung 14karätiges Gold bezw. 13lößtiges Silber ist, so darf man nur solches nehmen, welches den Reichs- und Firmenstempel sammt der Tausendstelgehaltangabe trägt, dann weiß man auch genau (bis auf eine Spielgrenze von 5—10 Tausendstel), wieviel

Feingehalt man besitzt. Sind diese Stempel nicht darauf, dann hat man absolut keine Garantie für den wahren Feingehalt und muß riskiren, daß man „Gold“ und „Silber“ waaren bekommt, die vielleicht 25—40 Prozent Feingehalt haben und den Rest unedles Metall. Wenn ein Fabrikant zc. auf Waaren, die unter 585 Tausendstel Gold und unter 800 Tausendstel Feinsilber haben, überhaupt den Reichsstempel schlagen würde, oder wenn er in seiner Feingehaltsangabe täuschen würde, so kostete das Gefängnis bis zu ½ Jahr bezw. 1000 Mark Strafe. Schmucksachen dürfen den Reichsstempel überhaupt nicht tragen, können aber in jedem Feingehalt gestempelt werden, also auch unter 585 bezw. 800 Tausendsteln. Bloß plattirte Gold- und Silbergeräthwaaren, d. h. solche, welche zwar auf der Oberfläche einen dünnen Blechüberzug von Feinmetall haben, deren Kern aber unedles Metall ist, dürfen den Reichsstempel gleichfalls nicht tragen, auch wenn die Plattirung über 58 bezw. 80 Prozent Fein beträgt. Soll also für die Kirche ein Geräthe aus edlem Metall angeschafft werden, z. B. ein Kelch, Ciborium, Monstranz aus Silber, eine Patene aus Gold zc., so sollte unbedingt auch der Reichsstempel sammt Feingehaltsangabe verlangt werden, dagegen hat man alles Recht, solche heilige Gefäße, die als „Gold und Silber“ einem angeboten werden, ohne diese Stempel zu tragen bezüglich ihres Feingehaltes mit zweifelhaften Augen anzusehen, weil man eben in diesem Falle absolut in der Luft hängt, während im ersteren Falle man die gesetzliche Garantie hat, daß mindestens 58 Prozent Gold bezw. 80 Prozent Silber dabei sind.

Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Pfr. Dezel.
(Schluß.)

Die beiden größten Heiligen des Karthäuserordens, die Stifter und Hauptpatrone desselben, St. Bruno und St. Hugo, sind in unseren Fenstern in weißem Karthäuserhabit abgebildet und herrliche Gestalten voll Kraft und Leben.

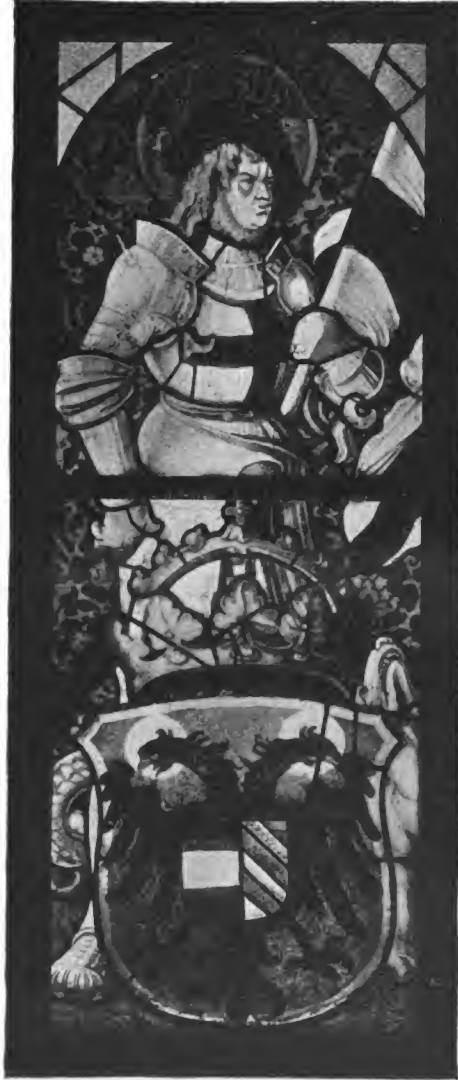
Der heilige Bruno trägt in der Linken den Abtstab, in der Rechten hält er ein Buch, die Ordensregel und hat vor sich sieben Sterne. Diese beziehen sich auf die Erscheinung, welche Bischof Hugo gehabt, wornach der Allmächtige sich in einer wüsten, unweit Grenoble gelegenen Gegend einen Tempel baute und wobei er sieben Sterne erblickte, die ihm dahin das Geleite gaben. Hugo erkannte in den sieben Sternen die sieben Einsiedler, in dem neugebauten Tempel den neuen Orden, den sich Gott zu Seiner Ehre erkoren. Der heilige Hugo mit rother Mitra, worin hochfeine Dessins gezeichnet sind, hält in der Rechten den Abtstab, in der Linken einen Kelch, in welchem das Christuskind mit gefalteten Händen und dem Kreuzesnimbus steht — eine ikonographische Eigenthümlichkeit, deren Bedeutung mir bisher unbekannt ist. Er hat als Attribut einen Schwan, auf seine Liebe zur Einsamkeit hindeutend, da er öfter die Inful ablegen wollte, um in der Einsamkeit ein beschauliches Leben führen zu können. Beide Figuren dieser Karthäuserheiligen sind ungemein charakteristisch in ihrem Ausdruck und meisterhaft in der Zeichnung und glasmalerischen Behandlung; beide Stücke kamen bei der Versteigerung ins Germanische Museum nach Nürnberg, St. Bruno um den Preis von 4600 M., St. Hugo um 5100 M.

Die zehn Fensterscheiben, welche zum Theile die Wappen der Stifter zu Füßen der Heiligen haben, sind theils mit rothem, theils mit blauem Hintergrunde versehen. Daß sie unstreitig ein und demselben Kartonz Zeichner, wie die vorhergehenden, angehören und auch aus ein und derselben Glasmaler-Workstätte hervorgegangen sind, hat ihre Zusammenstellung in der ehemaligen Sammlung auf den ersten Blick gezeigt. Sie haben die gleiche Behandlung in Kontur und Nadirung, der grüne Boden und das Luftblau in den Wolken zeigt bei allen die gleiche Technik und die Ornamente der Kronen, wo solche vorkommen, und die Nadirungen der Heiligenscheine sind bei allen Bildern dieselben.

Das kostbarste unter diesen zehn Figurenfenster ist das mit dem heiligen Georg, ein Kapitalstück ersten Ranges,

meisterhaft in der Zeichnung, vortrefflich und sorgfältig vom Künstler behandelt und herrlich in der Farbenwirkung. Da es zudem auch sehr gut erhalten ist — nur an der die Fahne haltenden Hand ist ein Stückchen irrig eingesetzt — hat es bei der Versteigerung unter allen den höchsten Preis erzielt, nemlich 14 400 M. und kam in das Museum oder die Staatssammlung nach Berlin. Höhe 144, Breite 53 cm.

Die Standfigur des Heiligen in reicher Maximiliansrüstung und mit einer Fahne, auf welcher das rothe Kreuz in weiß gemalt ist, zeigt porträtartiges Aussehen. Das Gesicht hat einen energischen, fast trotzigten Ausdruck; das langgelockte Haar bedeckt sehr malerisch ein schräg gesetztes, flaches rothes Barett. Die Figur des Heiligen steht hinter dem das untere Feld füllenden Reichs- oder kaiserlichen Wappen mit Doppeladler und Bügel-Krone. Der Herzschild auf dem Adler gespalten, heraldisch rechts: Des österreich — weiße Binde in Roth — links: Burgund bzw. Flandern; rother Schildrand, drei blaue Straßen in Gelb. Zwischen dem Schild und der Hand-



mung sehr nahe, daß dieses Feld von Kaiser Karl V. oder vom St. Georgenschild — Schwäbischer Bund — in die Karthause zu Klein-Basel gestiftet worden sei.

Die heilige Helena, die Mutter Konstantins des Großen, hält ein großes Kreuz umfaßt und ist mit violetter Gewande bekleidet. Als Kaiserin mit einer Krone auf dem Haupte ist sie zugleich mit einem Kopftuch oder Schleier abgebildet, aber in so vollendeter Meistererschaft, daß man die heilige Elisabeth von Holbein in der Münchener Pinakothek zu sehen glaubt. Auf der Brustbinde stehen die Buchstaben I. H. E. L., d. h. Imperatrix Helena. Das Stück kam in die Staatssammlung nach Berlin um den Preis von 6100 Mark.

Die heilige Ursula, Jungfrau und Märtyrin, erscheint in fürstlicher Tracht mit weißem Mantel und rothem Unterwande und mit der Krone auf dem Haupte. Sie trägt als Attribut drei Pfeile in der Hand. Unten links ein Wappen mit eingesetztem Stück. Es läßt sich noch erkennen, daß der Schild

getheilt war, unten roth, oben in gelbem Feld ein schwarzer wachsender Adler (wahrscheinlich das Wappen der H. von Tannheim bei Billingen). Die Tannheim bei Billingen hatten im untern Felde einen entwurzelten Tannenbaum (Kat. S. 13). Eine vorzügliche Arbeit, deren Zeichnung

ebenfalls ganz in der Art des jüngern Holbein gehalten ist; das weltlich gehaltene Kostüm ist im Schnitt der Gewandung in der Art der Schweizer Tracht. Das Bild wurde von dem Hauptmann Roth in Berlin um 3000 Mark ersteigert.

Der heilige Hieronymus trägt den rothen Kardinalshut und ist in rothen mit Hermelin gefaßten Mantel gekleidet, welcher mit flott gezeichneten Dessins versehen ist. In der Rechten hält er ein aufgeschlagenes Buch, während der vor ihm sich aufrichtende Löwe seine linke Tazze in seine linke Hand legt. Es ist diese Scheibe wahrscheinlich eine Stiftung des Pius Hieronymus Baldung, eines Vetzters des Malers Hans Baldung Grien, über den Dr. Albert, Stadtarchivar in Freiburg, mittheilt: „Er ist der Sohn von Hieronymus Baldung, welcher der älteste Bruder des Malers Hans Baldung gen. Grien war. Er ist geboren zu Schwäbisch-Gmünd um 1486, war 1506 Magister der Rechte an der Universität Freiburg, 1507 Decan der Juristen-Facultät, 1510 Rat bei der Regierung in Eufisheim, Kanzler von Tirol, † vor 1539.“ Seine Ehefrau war wahrscheinlich Ursula von Tannheim von Willingen. Eine Vergleichung unserer Figur des heiligen Hieronymus mit der Figur auf dem Baldung-Grien'schen Hochaltar von 1516 im Münster

von Freiburg ergab, daß beide unzweifelhaft von ein und demselben Meister sind (Kat. S. 14). Das Stück wurde von der Stadtgemeinde Freiburg i. Br. für das Städtische Museum um 5550 Mark erworben.



Der heilige Jakobus der Ältere in der Gewandung und Ausrüstung eines Pilgers von Compostella; er trägt in der Rechten die Muschel, in der Linken den Pilgerstab und zeigt rothes Ober- und violette Untergerwand, eine fast derb-realistische Gestalt. Rechts unten neben der Figur sieht man ein zur Hälfte weggeschnittenes Wappen. Dasselbe zeigt den silbernen gekrönten Löwen (goldene Krone) in rothem Felde, nach links springend, wegen des Wappenschildes der Ehefrau, der zur Linken stand. Es ist das Wappen der Freiherrn von Wangen, welche nach dem Städtchen Wangen bei Straßburg im Unter-Elß den Namen führen. Angekauft wurde das Fenster um 3800 Mark für die Staatssammlung in Berlin.

Bei den vier letztgenannten Bildern muß man annehmen, daß hier zwei Ehe-

paare Jakob von Wangen und Helena M. M. und Hieronymus Baldung und Ursula von Tannheim die Stifter dieser Fenster gewesen sind.

Der heilige Johannes der Täufer, eine 134 cm große Figur, mit bärenem

Untergewand und rothem Mantel darüber, hat in der Linken das Lamm mit der Fahne, über das er segnend seine Rechte erhebt; er zeigt einen ausgezeichnet charakteristischen, schönen Kopf. Man hat diese Darstellung des heiligen Johannes Baptista mit derjenigen auf der Rückseite des Hochaltars im Freiburger Münster (1516 von Hans Baldung Grien gemalt) verglichen und will gefunden haben, daß unser Glasgemälde und das Bild Johannes des Täufers auf dem Freiburger Hochaltar von ein und demselben Meister sein müsse.

Die heilige Barbara bildet das Gegenstück zu der vorhergehenden Figur; sie trägt ein violettes Obergewand und hat unten ihre Attribute, den Thurm und Kelch, neben sich. Die sehr schöne Scheibe zeigt eine kräftige Zeichnung und in dem Frauenskopf liegt ein charakteristischer Ausdruck. Ueber die Schultern wällt reiches Lockenhaar, das von einer reichen Krone bedeckt ist; in beiden Händen hält sie ein Buch. Die Figur steht hinter dem unten angebrachten Wappen der Schnewlin mit reicher Helmzier. Das Fenster ist daher gestiftet von Barbara Schnewlin (Gresser) von Bollschweil oder zum Wier (Weiher) von Freiburg i. Br. Das Fenster hat wohl mit dem vorigen in der Weise zusammengehört, daß Jo-

hann Baptist N. N. der Ehegemahl der Barbara Schnewlin war. Obgleich die zwei Glasgemälde zusammengehören und Gegenstücke sind, kamen sie bei der Versteigerung doch nicht in ein und dieselbe

Hand: St. Johannes der Täufer wurde für die Karlsruher Sammlung um 8400 Mark, St. Barbara für die in Berlin um 6000 Mark angekauft.

Bezüglich der Zeit der Entstehung der drei letztgenannten Glasgemälde sagt Mone (Kat. S. 16): Was das Wappen der Schnewlin betrifft, welches bei vorstehendem Fenster angebracht ist, so dient dasselbe zur Bestimmung der Zeit, wann dieses Fenster (und die beiden andern) entstanden sind. Auf dem Schnewlin'schen Schilde ist als Helmzier die Abtsmütze mit zweireihigem Pfauenfederbüschel an langem Stiele angebracht. Da die Familie Schnewlin sich in einige Aeste theilt, wie Landek, Wier, Bollschweil, so kann die Identität der Person nur aus der Helmzier festgestellt werden. — Die Schnewlin- oder St. Johannes-Baptista-Kapelle im Freiburger Münster baute laut Inschrift Ritter



Johann Baptist Schnewlin mit dem Beinamen Gresser (Bollschweil) 1525. Im Gewölbe-Schlussstein ist das Schnewlin'sche Wappen wie hier bei der Barbara Schnewlin gezeichnet und colorirt: grüne Abtsmütze mit

grünem Pfauenfederbusch auf langem Stiele. Man darf nun wohl annehmen, daß diese Barbara Schnewlin die Tochter des Johann Baptist Schnewlin-Gresser (von Bollschweil) war und daß diese Glasgemälde um das Jahr 1525 entstanden sind. Da keine Beziehung der Schnewlin-Bollschweil zur Karthause in Basel nachweisbar ist, so muß man annehmen, diese Barbara Schnewlin sei an einen der Stifter jener Fenster vermählt gewesen.

Der heilige Lambert, Bischof von Mästricht (um 638—698), hat als Attribut bloß ein Buch in der Linken und den Hirtenstab in der Rechten. Er trägt ein blaues Untergewand mit grünem Rauchmantel mit steinbefestigter gelber Bördüre. Die Gestalt des Heiligen hat in ihrer markigen Zeichnung, in ihrem charakteristischen Gesichtsausdruck und in der glasmalerisch technischen Behandlung die größte Ähnlichkeit mit den Heiligengestalten Bruno und Hugo und ist offenbar wie vom gleichen Meister stammend auch in der gleichen Zeit angefertigt worden. Das große Kreuz ist das Freiburger Stadt-Wappen und deshalb angebracht, weil die Reliquien des Heiligen im Freiburger Münster sind. Das Fenster kam ins Historische Museum nach Basel um den Preis von 8000 Mark; eine Kopie wurde für das Freiburger Münster gefertigt.

Die heilige Elisabeth von Thüringen hat als Landgräfin und Königs-tochter eine Krone auf dem Haupte und trägt violette Ober- und gelbes, schwarz-damascirtes Untergewand. Sie theilt mit der Rechten Brot aus und hält in der Linken einen Krug und weitere Brode im Arm. Das schöne Köpfchen hat Portrait-Ähnlichkeit mit Maria von Burgund, der Gemahlin Kaiser Maximilian I. Um das Haupt hat sie ein Tuch geschlungen von meisterhaft vollendeter Draperie. Das Stück wurde von Hauptmann Roth in Berlin für 7100 Mark ersteigert.

Der heilige Ludwig IX. von Frankreich zeigt große Portrait-Ähnlichkeit mit Kaiser Maximilian I. Er trägt einen violetten Mantel mit einem Hermelinfragen darüber, den Kopf bedeckt eine Krone und in der Rechten hält er den

Stab mit der schwörenden Hand, in der Linken das Scepter. Die vortreffliche Scheibe kam um den Preis von 8000 Mark ins Museum nach Berlin.

Die glasmalerisch technische Behandlung dieser vierten Serie anlangend, haben wir auch hier noch die zweite Periode der Glasmalerei vor uns: wir finden als Malfarbe nur das Silbergelb und das rothe Ueberfangglas, und nur die Negation der Farbe, das Schwarzloth, zur Zeichnung verwendet, sonst aber ist vollständig auf die Palette aller farbigen Flüsse verzichtet. Doch in einem Hauptfaktor, der schwarzen Contur, zeigt sich ein Unterschied; denn während in der ältern Periode diese als Hauptsache mit viel Sorgfalt behandelt wurde, erscheint sie hier, besonders bei den 14 Scheiben von Hans Baldung Grien, mehr flüchtig und oft von ganz untergeordneter Bedeutung. Die dunkle Contur dient meist nur dazu, die radirte Lichtcontur hervorzuheben, und wird von letzterer corrigiert und stellenweise auch ganz verdrängt. Diese, die Lichtcontur, ist denn auch ein ganz besonders charakteristisches Merkmal unserer Fenstermalereien. Der Uebergangsthon, welcher durchschnittlich dunkler als bei den ältern aufgetragen erscheint, bildet den Uebergang von Licht zum Schatten. Letzterer zeigt sich ziemlich oberflächlich angebracht, den plastischen Effect eigentlich nur andeutend, und findet seine Vermittlung durch eine mehr oder minder willkürliche Schraffirung, welche zwischen tiefem Schwarz und den hellsten Tönen variirt. Diese vorbereitenden Arbeiten dienen jedoch nur als Folie der nun folgenden des Radirens. Man könnte eigentlich sagen: Diese Fenster sind mit Licht gemalt, so sehr liegt hierin, nemlich den ausradirten Lichtern, der Glanzpunkt und aller Reiz der Ausführung, mithin des Gesamt-Effektes. Auf diese Arbeit ist denn auch eine Sorgfalt verwendet, welche geradezu staunenerregend ist. Eine vorzüglichere und zugleich effectvollere Modellirung des Ganzen wie der Details kann nicht gedacht werden. Auffallend schön in der Brillanz seiner Farbe und in seiner Stärke ist auch das Glasmaterial, das hier verwendet ist; man

beobachtet die ausgedehnteste Anwendung der Kontraste warmer und kalter Töne die brillantesten Goldgelbs wechseln mit feurigem Rubin und üppigem Saftgrün. Wie der Glasmaler auch mit großen Flächen von Silberweiß trefflich umzugehen versteht, zeigen besonders die beiden Karthäuser-Heiligen Bruno und Hugo, und auch St. Lambert, die fast nur allein aus großen, weißen Antifgläsern herausgezeichnet sind und doch noch ganz die alte Kraft der Modellierung haben. Hier sollten unsere modernen Glasmaler lernen, wie man auch bei reicher Anwendung von Silberweiß (das zugleich die Kirchen hell ließe!) eine herrliche, harmonische Wirkung zu erzielen vermag, ohne, wo immer ein weißes Glas zur Verwendung kommt, gleich auch die schmutzige Patina künstlich anzubringen. In dieser und in anderer Beziehung können diese Glasgemälde auch für die heutige Traktierung dieser Kunst wichtige Belehrungen geben.

5. Die fünfte Serie der Douglas'schen Glasgemäldeammlung enthielt sogenannte Schweizerseiben, Wappenseiben, Prälatenseiben u. s. w. Eine runde Solothurner Stiftsischeibe von Thomann Hafner im Durchmesser von 38 cm — das werthvollste Stück dieser Gattung — wurde an das Museum von Solothurn um den Preis von 3750 Mark verkauft. Da es uns zu weit führen würde, auf diese Scheiben im Einzelnen einzugehen und None dieselben im oben genannten „Diözesan-Archiv von Schwaben“ eingehend behandelt hat, verweisen wir auf seinen diesbezüglichen interessanten Aufsatz (Abchnitt VI).

Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg.

Im Dome in luftiger Zone,
Den Händen der Menschen entrückt
Schwebt eine gigantische Krone,
Die nie einen Scheitel gedrückt.

Die corona fundatorum, der Kronleuchter der Stifter genannt, stammt aus der Zeit des dritten Abtes des Benediktinerklosters Comburg, nemlich Hertcogs, der urkundlich von 1108—1138 nachweisbar ist und 1141 gestorben sein soll. Er hat sich also aus der romanischen Zeit bis auf uns erhalten und gehört

mit seinen gravirten und getriebenen Darstellungen, mit seinem Ueberreichthum von Figürchen, Blumen, Arabesken, Thiergestalten zu den stattlichsten Erzeugnissen der Goldschmiedekunst jener Zeit. Er hat zwar „ziemlich steife Statuetten der Apostel (wie das Antependium) und Brustbilder der Propheten, aber vollendet schöne Arabesken von Rankengewinden und Thieren“ (Rübke).

Er steht an Größe dem romanischen Kronleuchter in Hildesheim (22 Fuß Durchmesser, 72 Kerzenträger, 12 größere und 12 kleinere Thürme) nach, übertrifft aber den zu Aachen (13 Fuß Durchmesser, 48 Lichthalter und gravirte Darstellungen der 8 Seligkeiten an den Thürmen und Szenen aus der Geschichte Christi in durchbrochener Arbeit) und den kleineren in Hildesheim mit 36 Lichtaltern; denn er hat einen Durchmesser von 5,02 m (= 16 Fuß), 15,77 m im größten Umfang. Er besteht wie die drei genannten romanischen Kronleuchter aus einem großen Metallreifen: Eisen, vergoldetes Kupfer und Silber. Im Bauernkrieg soll er nach der Ortsage vergraben gewesen sein, aber unter dem Dekan und späteren Propst Erasmus Neustetter, genannt Stürmer, 1570 wieder gefunden und mit goldbronzenem Delfarbanstrich und Rokoko-geflecht versehen worden sein. Ein Epigramm auf die so „renovirte“ Krone lautet:

»Longo obducta situ nec non rubi-
gine turpi
Corrosa haec pridem tota corona fuit.
Neustetterus eam jussit renovare de-
canus
Picturaque sacram condecorare do-
mum.«

(= Von großem Schmutz bedeckt und von häßlichem Rost zerfressen war längst die ganze Krone, der Dekan Neustetter ließ sie renoviren und das heilige Haus mit Malerei schmücken.)

Im Jahre 1848 machte der Kronleuchter nach der Pfarrchronik „auch einen Neudultionslärm“, stürzte am Christabend nach dem Gottesdienst von seiner Höhe herab, da das dünne Saill zerriß, womit er aber an der schweren Kette nochhängig befestigt war. Dieser Sturz diente ihm aber zur Entstehung aus dem Delfarbanstrich überzug zu neuen Glänze. Er wurde

nemlich in mehrere Teile zer schlagen und dabei kam seine Formenschönheit und sein Ornamentenreichtum zu Tage, worauf Professor Herdtle, damals Modelleur und Zeichnungslehrer in Hall mit Liebe und Fleiß den Delanstrich durch Sieden im Kessel erweichte und entfernte, die alte Kunst in überraschender Pracht und Mannigfaltigkeit wieder zu Tage förderte und wieder herstellte. Seit 1851 nimmt er seinen Platz wieder ein in der Stiftskirche zu Comburg über dem Grabe der Stifter (Graf Heinrich und Burchard von Comburg und Wignand von Castell bei Mainz und Abt Hertwig) hinter dem Chorbogen. Nur Verzierungen von dünnem Silberblech an den Medaillons und Thurmabriden wurden ihm genommen und zu Geld gemacht bei der Säcularisation, über welche ihn sein geringer Gold- und Silberwerth rettete, während er den anderen Kirchenschatz außer dem Antependium verschwinden sehen mußte und Spuren von Schrotschüssen wurden ihm von jungen Leuten beigebracht, welche nach der Uebergabe Comburgs an Württemberg, da die Kirche ein paar Jahre dem Gebrauch und Gottesdienst verschlossen war, auf Vögel Jagd machten, welche in die Thurm Laternen und Rosetten sich ein genistet hatten.

Zwei eiserne Reifen, welche den Kreis tragen, waren mit Kupferblech bekleidet, welches mit rothbrauner Oelfarbe überzogen wurde, da es größtentheils zerstört ist, wie auch abgesprungen oder verloren gegangene kleine Theilchen durch die gleichen Formen in Kupferblech ersetzt sind, besonders an den untersten und obersten Blättern.

Der ganze Reifen mit seinen 412 Figuren wird durch 12 Laternen in Thurmform in ebenso viele Kreisstücke von 1,02 m Länge und 48 cm Höhe bis zum Dorn der Leuchterschale mit je einem Medaillon in der Mitte getheilt und ist in fünf Abtheilungen über einander aufgebaut. Betrachten wir nun eine Abtheilung nach der andern in ihrer Pracht und Mannigfaltigkeit.

Die oberste Vorte bilden Blumenblätter, von 9 cm Höhe in durchbrochener, aber nicht getriebener Arbeit, je 12 zwischen den Thürnen, also 144 im ganzen; die

Grundform ist fünfblättrig, ciselirt mit einem solchen Reichtum an Formen und Phantasien, daß diese Blumen durchweg von einander verschieden sind; dabei herrscht eine Feinheit der Linien, eine Natürlichkeit in denselben, die eine wahrhaft künstlerische Hand verrathen.

Die oberste Vorte ist ähnlich; es sind vier-, fünf-, sechsblättrige Blumen, wieder 144 im ganzen, in Kreisen, welche durch kleine Rosetten mit einander verbunden sind, wobei der Edzwinkel durch ein kleines Blattwerk ausgefüllt ist. Bei aller Aehnlichkeit dieser 144 Blumen herrscht doch wieder eine solche Verschiedenheit, daß kaum ein Blattwerk dem andern ganz gleich ist. Darüber ist die Bekrönung: gleichförmige, fünfblättrige Blumen 12 cm hoch mit goldenen Kugeln und 48 Leuchtern auf Dreiblättern (15 cm bis zum Dorn des Leuchters).

Diese beiden Vorten werden von der mittleren getrennt je durch ein Inschriftenband, welches die beiden Eisenstangen nach außen verdecken. Diese Eisenringe sind nach innen, soweit das Kupferblech nicht abgesprungen ist, tauschirt mit Vögeln und Drachen und Fischen, Figuren halb Vog, halb Fisch, je zwei zusammenschauend, Adler, Eidechsen, Schlangen mit Flügeln, Hunden, Wölfen, zwei Fischen, mit einander verbunden, zusammengerollten Schlangen und ähnlichem. Die Inschrift besteht aus 24 leoninischen Versen (gereimte lateinische Hexameter) in lateinischen, mit gothischen vermischten Majuskeln und erklärt die Bedeutung des Kunstwerks. Sie lautet:

»Semper ut ad coelos natus extendat
anhelos,
Hac ope virtutum prospexit it(er) sibi
tutum,
Viribus has scandens totis Hert-
wigus ad arces,
Istud preclaro qui fecit opus Nicolao,
Quo patre magnorum sibi premia dante
laborum
Gaudeat in coelis servi mercede fidelis.
Arte metallorum visus dum pascitur
horum
Querere mens curet, quid opus sibi
tale figuret.
Turribus et muris fundatae non rui-
turus
Mysticat ecclesie structuram circulus
iste,

Argento ferro co(n)fectus et acre sub
auro
Monstrat ap(osto)licum turre bis sena
senatum;
Per totide(m) metas sua pandit imago
p(ro)phetas,
Qui pacis vere fundamina prima dedere.
Urbe salutari plebs digna coëdificari
Ordine fraterno collucet et igne su-
perno.
Signat opus fidei nitor aureus illitus
aeri;
Innuit argentum verbi cumulare ta-
lentum;
Durities ferri commendat vim patiendi,
Ignis ad ardorem servare videtur amo-
rem,
Cardine supremæ tendentis in alta
catenæ
Spes designatur, qua virtus queque
levatur;
Et patris et fratris petit hoc quicun-
que theatrum
Se fabrice tali meriturus confabricari.»

(= „Damit er immer das erlahmende
Streben nach dem Himmel verstärkte, hat
Hertwig mit diesem Werk sich einen sichern
Tugendweg erselien, mit allen Kräften zu
diesen Höhen aufsteigend, welcher dieses
Werk dem vortrefflichen Nikolaus ge-
schaffen. Wenn dieser Vater den Preis
für seine großen Arbeiten ihm gibt, möge
er sich im Himmel des Lohnes eines ge-
treuen Knechtes erfreuen. Während das
Auge sich weidet an der Kunst dieser
Metallarbeiten, suche der Geist zu ergrün-
den, was solches Werk für ihn bedeu-
te.“)
(Schluß folgt.)

Beziehungen zwischen Köln und Ober- schwaben in der Mitte des 15. Jahr- hunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Durch die Forschungen Merlo's ist seit längerer
Zeit schon bekannt geworden, daß der Maler
Stephan Lochner, der Schöpfer des Kölner Dom-
bildes, aus Meersburg am Bodensee stammte.
Weniger bekannt dürfte in weiteren Kreisen sein,
daß derselbe nicht der einzige süddeutsche Künstler
war, der dort sich naturalisiert hat.

In dem neuen reich ausgestatteten Werke: „Köl-
nische Künstler in alter und neuer Zeit“ sind darüber
Mittheilungen enthalten, die, ebenfalls auf den
Forschungen von Merlo beruhend, interessant ge-
nug sein dürften, um auch in unserer Gegend
bekannt gemacht zu werden. In Spalte 579 ist
zu dem Namen Hans von Memmingen die
Angabe gemacht: „Die ehemalige Reichsstadt
Memmingen gab Köln diesen Maler. Im Jahr
1453 erwarb er mit Margareta, seiner Frau,

die bei S. Alban gelegenen, für die hiesigen
(Kölner) Malergeschäfte so interessanten beiden
Häuser „zum Karbunkel“ und zum „alten Orne“;
die Verkäufer waren Jakob Wyse und dessen
Frau, denen im vorhergegangenen Jahr Ever-
hart von Egmont, der Gläubiger des großen
Meisters Stephan, dieselben überlassen hatte. ...
Hans und Margareta waren 1491 beide verstorben
mit Hinterlassung von fünf Kindern zc.“

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts
wendete sich sonach Stephan Lochner nach Köln,
starb dort 1451; aber alsbald taucht nun Hans
von Memmingen als naturalisierter, wohlhabender
Bürger daselbst auf. Es ist kaum zu zweifeln,
daß die beiden Landsleute schon seit längerer
Zeit in Köln zusammen waren und arbeiteten.

Von den Arbeiten des Hans von Memmingen
ist freilich keine Kunde vorhanden; er hatte nicht
das seltene Glück, daß Albrecht Dürer über ihn
eine Aufzeichnung in seinem Tagebuch machte.
Aber in Köln befinden sich eine nicht geringe
Anzahl Gemälde, die mit Stephan in mehr oder
weniger engen Zusammenhang gebracht werden
und die in dem angeführten Werke (auf Spalte
846—852) besprochen werden. Was liegt näher
als die Annahme, daß unter ihnen sich auch solche
befinden werden, die sein Landsmann, sei es als
selbständiger Meister oder vielleicht schon als
Gehilfe in seiner Werkstatt gemalt haben dürfte.
Gleichzeitig und schon zuvor waren ja die ältern
Mitglieder der Künstlerfamilie Striegel in Mem-
mingen mit Arbeiten für nah und fern beschäf-
tigt. Die Vermuthung, daß die erfolgreiche Thätig-
keit des Meisters Stephan in Köln andere junge
Talente aus Süddeutschland, speziell aus Mem-
mingen angelockt haben dürfte, ihr Glück dort im
Anschlusse an den bewährten Meister zu suchen,
liegt ganz nahe. Ferner ist zu beachten, daß,
worauf wir schon wiederholt aufmerksam machten,
die Mueltscher'sche Werkstatt seit 1427 in Ulm
immer bedeutungsvoller hervortritt. Daß dieselbe
für die innere Einrichtung der Gotteshäuser
(Malerei und Bildschnitzerei) mit tüchtigen Kräften
sich ausgestattet hatte, geht aus der Bestellung
von Sterzing in Tyrol hervor, und daß kein
Mangel an künstlerischen Kräften in unserer Ge-
gend schon in der ersten Hälfte und in der Mitte
des 15. Jahrhunderts bestand, liegt auf der
Hand. Daß aber von dieser Ulmer Werkstatt
ein starker Impuls für den Aufschwung der bil-
denden Künste ausging, kann nicht bezweifelt
werden. Ohne das Vorausgehen einer sehr leistung-
fähigen Werkstatt wäre der hohe Stand der
„Ulmer Schule“ in den verschiedenen Zweigen
der bildenden Künste nicht nur unvermittelt,
sondern fast unbegreiflich.

Gothischer Bildstock.

Ein gut erhaltener gothischer Bildstock steht
mitten im Weiler Neckersthal, Gemeinde und
Pfarrei Harthausen, Oa. Mergentheim. Derselbe
ist aus einem Stein und hat eine Höhe von
2,09 m. Unter einem Satteldache trägt er in
Relief eine Kreuzigungsgruppe: rechts vom
Kreuz Maria (ein Buch haltend) und Johannes
zur Linken des Kreuzes (mit dem Mantel sich

Thränen aus den Augen wischend). Der Kreuzfiskus hat die Hände fast waagrecht ausgestreckt, die Füße mit einem Nagel befestigt ohne Suppedaneum, die Inschrift am Oberbalken in gothischen Minuskeln. Die Gewandung von Maria und Johannes zeigt schönen Faltenwurf. Unter dieser Kreuzigungsgruppe sind drei Wappenschilde ausgemeißelt: links (heraldisch) das schwarze Kreuz auf silbernem Feld der Deutschordensritter; rechts das Ordenskreuz des Deutschordens: ein schwarzes Kreuz in Silber; auf ersterem ein silbernes Stabkreuz mit goldenen Lilienenden; in der Mitte auf dem Durchkreuzungspunkt der Arme ein goldenes Schildchen mit schwarzem Adler (Saden, Heraldik p. 118). Der mittlere Schild enthält das Familienwappen der Rüd von Collenberg am Main: ein silberner Hundskopf mit goldenem Halsband auf rothem Feld, mit Stechhelm über dem Schild und als Helmkleinod die Figur des Schildes, daselbe Wappen findet sich am dritten Schlußstein im Chor der Marienkirche in Mergentheim (Zimmerle, Geschichte der Marienkirche). Wie aus diesem Wappen zu schließen, ist ein Deutschmeister Rüd von Collenberg der Errichter dieses Bildstockes oder letzterer ist unter einem Rüd als Deutschmeister aufgestellt worden, weil das Familienwappen und das des Deutschmeisters zugleich vorkommen. Ein Conrad Rüd von Collenberg war mehrere Jahre Komthur zu Mergentheim und Landkomthur in Franken. Seine Wahl zum Deutschmeister erfolgte nach Voigt (Geschichte des deutschen Ritterordens) im Frühjahr 1379, die Eidesleistung der Mergentheimer Bürger nach der Oberamtsbeschreibung seinen Tod ins folgende Jahr verlegt und hinzusetzt, daß er in Mergentheim begraben liege. Mit dieser Zeit stimmen auch die Formen des Bildstockes überein, der jedenfalls einer der ältesten des Landes sein wird.

Mittheilungen.

Goldstickerien und Goldborten zu reinigen taucht man eine feinhaarige Bürste in feinst gepulverten Blutstein und reibt damit vorsichtig die Stickerien und Borten, wobei zu beachten ist, daß vom Pulver nichts auf den Stoff kommt. Den Blutstein verkauft fast jede Apotheke, ist aber nur anzuwenden, wenn die Goldstickerien auf „dunklem Grunde“ erscheint, hat man es mit einem „hellen Stoffe“ zu thun, so nimmt man Gipstaub und verfährt wie oben angegeben ist. Häufig wird aber die Stickerien durch dieses Mittel zu hell; in diesem Falle überzieht man nachträglich vermittelt eines kleinen feinen Pinsels die gepunkteten Stellen mit folgender Mischung: 10 gr Gummilack, 1 gr Drachenblut und 1 gr pulverisirte Curcumawurzel in 50 gr Weingeist aufgelöst. Der Stoff darf wiederum damit nicht berührt werden, sonst leidet er Schaden.

Nur natürliche Blumen gehören in die Kirche! In Vasen gesteckte Blumensträuße sind ein ganz geeigneter Altar Schmuck. Wie die verschiedenen Blumen geschmackvoll zu einem Strauß zu vereinigen sind, darüber geben wir folgende Vorsehrung: „Die Farben müssen harmonisch zusammengestellt und über den ganzen Strauß gleichmäßig vertheilt werden; niemals darf ein ganzer Klumpen einer Blumenart oder Farbe sich auf einer Stelle geltend machen. Um einen harmonischen Farbentontrast hervorzu bringen, folgen wir der Farbenlehre, nach welcher es nur drei Farben gibt: Roth, Blau, Gelb. Aus Roth und Blau entsteht Violett, aus Blau und Gelb wird Grün, aus Gelb und Roth wird Orange. Man stelle deshalb neben eine Hauptfarbe diejenige Mischfarbe, in welcher nicht jene enthalten ist, also Roth neben Grün, Gelb neben Violett, Blau neben Orange, und wo solche Zusammenstellung nicht oder nur annähernd möglich ist, da verwende man viel Weiß, das jeden Fehler gut macht. Diese Regel für den harmonischen Kontrast gilt oder sollte gelten für alle Gebilde der Bindekunst, für die Bepflanzung der Blumenbeete, wie für die Zusammenstellung von Blumen überhaupt. Die schönste Form ist die der Kugel, auch die der Halbkugel. Pyramidenförmig bindet man die Sträuße gut mit Hilfe des belaubten Stengels der Spargelpflanze; er dient als Gestell, nachdem die Spitze abgenommen.“

Holz wurmbeize, die gegen Wurmfraß in Gemälden auf Holz oder in plastischen Werken schützen soll: es werden je ein Theil Wermutblätter, Knoblauch, Senfförner, Pfeffer und Kochsalz in zwei bis drei Liter Essigsprit abgelocht. Mit dieser Mischung wird der gegen Holzwürmer zu schützende Gegenstand zweimal bestrichen.

Hr. B. in D. Ueber Kirchengestühl, wie es sein soll und nicht sein soll, finden Sie alles nöthige im Archiv 1887, Nr. 8 und 9, daselbst auch Zeichnungen und Normalmaßangabe.

Nach St. in Voralberg. Entwürfe zu einem Leuchter für die Osterkerze finden Sie im „Archiv“ 1884, Nr. 12 (in Messing oder in Holz, über Bemalung des Leuchters vgl. 1885 S. 9 f.) und 1887 Nr. 8 (schönes Muster für Schlosserarbeit!).

Hierzu eine Kunstbeilage:

St. Bruno und St. Hugo nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien aus der Graf Douglas'schen Gemäldesammlung.

Annoucen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothguß, von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, verfertigt

Wilh. Schönmayer,

Gelb- und Glodengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 9.

1898.

Raphaels Spozalizio.

Von Prof. Dr. Keppeler.

Als Maria im Schatten des Tempels und im Kreise der Tempeljungfrauen, so wissen die apokryphen Evangelien zu berichten,¹⁾ das zwölfte oder vierzehnte Lebensjahr erreicht hatte, das Jahr, in welchem diese Jungfrauen den Tempel zu verlassen und einem Manne die Hand zu reichen pflegten, da hielten die Priester Berathung, welchem Manne diese heilige Jungfrau anvertraut und angetraut werden sollte. Ein Engel wies den im Heiligthum eine Offenbarung erflehenden Hohepriester Zacharias oder Abiathar, wie er auch genannt wird, an, die ledigen Jünglinge und Männer des Stammes Juda herzubeseiden. Jeder solle mit einem Stabe in der Hand erscheinen, der Hohepriester die Stäbe sammeln und im Allerheiligsten niederlegen. Am andern Tage solle er jedem seinen Stab zurückgeben, und weissen Stab dann plötzlich wunderbar auszuschlagen und zu blühen anfangen und auf weissen Stab oder Haupt eine Taube sich niederlassen, um sich von da zum Himmel aufzuschwingen, das sei der von Gott der Jungfrau zuge dachte Verlobte. Der Hohepriester that nach dieser Weisung, aber das angekündigte Zeichen blieb aus. Bestürzt kehrt er zurück ins Allerheiligste und wird vom Engel darauf aufmerksam gemacht, daß er einen Stab wegen seiner Kleinheit und Unscheinbarkeit übersehen und zurückgelassen hatte. Es zeigt sich, daß es der Stab Josephs war und wie er ihm eingehändigt wurde, schlug er in Blüthen aus und eine

Taube setzte sich auf seine Spitze, und so wurde ihm die heilige Jungfrau angetraut.

Auch dieser apokryphen, offenbar aus der jesajanischen Weissagung (egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet et requiescet super eum spiritus domini 11, 1) herausgesponnenen Erzählung bemächtigte sich schon früh die darstellende Kunst, um die Schilderung der Verlobung Mariä und Josephs mit concreten Zügen zu bereichern.¹⁾ Giottto widmet in der Arena von Padua diesem Vorgang mehrere seiner schönsten Compositionen; wir sehen hier, wie die Freier ihre Stäbe dem Hohepriester übergeben, wie Hohepriester und Freier in inbrünstigem Gebet erwartungsvoll vor dem Altar, auf welchem die Stäbe sich befinden, auf den Knien liegen, wie dann St. Joseph mit seinem Blüthenstab sich der Jungfrau nähert und der Hohepriester die Uebergabe des Ringes vermittelt, während die Freier voll Wehmuth zusehen. Fiesole erzählt mit seinem feinsten Pinsel die Vermählung in dem Cyklus der Predella eines für Maria Nuova in Florenz gemalten, jetzt in den Uffizien daselbst befindlichen Krönungsbildes. Auf dem Wiesenrund vor dem Tempelgebäude steht der Hohepriester und gibt die Hände der Beiden zusammen; St. Joseph hält den Ring, dem Maria, eine zarte Jungfrau, ihren Finger entgegenstreckt. Hinter St. Joseph die Freier, welche theils ihre Stäbe abknicken und mit dem Fuß abtreten, theils erregt einander ihr Mißgeschick klagen, theils mit den Fäusten auf dem Rücken des hl. Joseph trommeln, — das letztere, ein sehr merkwürdiger Zug, der sich auch auf flämischen Bildern vom

¹⁾ Das Protevangelium Jacobi, das Ev. Pseudomaththäi und das Ev. de nativitate Mariä (vgl. Tischendorf, Ev. apocr. Lipsiae 1853, p. 16, 65, 110 ff.).

¹⁾ Ueber die älteste Darstellung der Verlobung vgl. Stuhlfauth, Die Engel S. 136.

Anfang des 16. Jahrhunderts findet (Weißel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*, Freiburg 1895, S. 89; vgl. „*Archiv*“ 1887, Nr. 89); Joseph scheint gar nichts davon zu merken, sondern steht in unerschütterlicher Ruhe da, in der Hand den blühenden Zweig, auf welchem sich eine weiße Taube niedergelassen hat, ganz nach den genannten apokryphen Evangelien. Trompetenbläser schließen die Freiergruppe ab. Frauen, Jungfrauen und Kinder bilden das Geleite der heiligen Jungfrau. Zum zweiten Mal hat Fiesole die Vermählung dargestellt auf der Predella eines Verkündigungsbildes für San Domenico in Cortona, jetzt in der Taufkapelle (Oratorio del Gesu) beim Dom daselbst. Auffallend ist, daß das Malerbuch vom Berg Athos (übers. von Schäfer, Trier 1855, S. 277) eine Darstellung der Vermählung nicht kennt, sondern nur eine Schilderung, wie „Joseph die Heiligste aus dem Allerheiligsten holt“, welche so skizziert wird: „der Tempel, und in demselben ist der Prophet (?) Zacharias und betet und hinter ihm sind andere Priester, welche einander die Heiligste zeigen, und vor ihnen nimmt sie Joseph mit der Hand, und andere Menschen sind hinter ihnen.“

Um das Jahr 1500 bestellte die St. Josephsbruderschaft in Perugia für ihre Kapelle am Dome S. Lorenzo bei Perugino, dem Lehrer Raphaels ein Altarbild mit der Darstellung der Verlobung der heiligsten Jungfrau mit dem hl. Joseph. Das hatte einen besonderen Anlaß. Auf merkwürdige Weise war Perugia in den Besitz einer kostbaren Reliquie gekommen, des Verlobungsringes Mariä. Den hatte der Ueberlieferung gemäß im 11. Jahrhundert ein Juwelenhändler aus Jerusalem nach Rom gebracht und dort einem Bürger aus Chiusi gegeben, Namens Rainer, welcher für Juditta, die Gemahlin des Grafen Hugo, Juwelen und Geschmeide zusammenkaufen sollte. Rainer lieferte aber den Ring nicht mit den andern Pretiosen an seine Herrin ab, sondern ver barg ihn volle zehn Jahre. Da starb plötzlich sein einziger Sohn, erwachte in der Kirche Santa Mustiola in Chiusi, wohin man seinen Leichnam verbracht hatte, auf einige Augenblicke wieder zum Leben, offenbarte das Vergehen seines

Vaters, um dessentwillen er ihm durch den Tod entris sen worden, und übergab den vom Vater herbeigebrachten heiligen Ring dem Priester. Dessen Aechtheit erzeugten mehrere Wunder und er wurde jedjährlich zur Verehrung ausgestellt und dem Volke gezeigt. Aber im Jahr 1477 entwendete ihn ein deutscher Minorite, Winter aus Mainz, unmittelbar nachdem er ihn zur Verehrung exponirt hatte. Er floh damit über den Fluß Chiana, wurde aber alsbald in dicke Finsterniß eingehüllt; so kam er nach Perugia, wo er endlich, da von ihm und der ganzen Stadt die Finsterniß nicht mehr weichen wollte, seinen Ranb eingestand und den Ring der Stadt vermachte. Die Bewohner von Chiusi wollten mit den Waffen ihr Heiligthum zurückfordern. Da ließ Sixtus IV. das Streitobjekt nach Rom bringen, aber sein Nachfolger Innocenz VIII. gab es 1486 der Stadt Perugia zurück. Diese weihte dem Ring eine eigene Kapelle (capella del santo anello) am Dom; es bildete sich eine Ehrenwache für denselben, die St. Josephsbruderschaft; Federigo Rossotto fertigte 1517 das heute noch erhaltene, kunstreiche ciselirte Tabernakel zu seiner Aufbewahrung und jedjährlich wurde er unter großer Feierlichkeit öffentlich zur Schau gestellt.¹⁾

Für den Altar dieser Kapelle fertigte nun Perugino sein großes Gemälde der Verlobung, welches die Franzosen am Ende des vorigen Jahrhunderts wegschleppten und nicht mehr restituirten; es befindet sich jetzt in Caen in der Normandie im Museum. Der hohe Ruf dieses Meisterwerks weckte bei den Franziskanern in Citta di Castello bei Perugia den Wunsch, für den Josephsaltar ihrer Kirche ebenfalls ein Verlobungsbild von künstlerischem Werth zu erhalten und sie betrauten Peruginos Schüler, den damals erst 21jährigen Raphael mit dem Auftrag, es zu malen. Wie Perugino selber sich an die herkömmliche Darstellungsweise dieses Gegenstandes gehalten hatte, so schloß sich Raphael eng an des Meisters Altarbild in Perugia an, vielleicht unter Mitbenützung einer zweiten Darstellung desselben gleichen Inhalts auf

¹⁾ Vrgl. Acta Sanctorum Boll. Martii t. III p. 15—17.

der Predella eines Altarbildes in S. Maria Nuova zu Fano. Auch Raphaels Spozializio wurde von den Franzosen von seinem heiligen Bestimmungsorte weggerissen; 1798 bewog der französische Kommandant, Graf Giuseppe Lecchi mit dem Säbel in der Hand den Magistrat von Perugia es ihm zu schenken; er verkaufte es 1801 an den Grafen Giacomo Sannazaro in Mailand; von diesem erbte es 1804 das Ospedale maggiore dieser Stadt und von da kam es 1853 um den Preis von 52,000 Francs an die Brera. Es ist auf eine Holztafel gemalt, oben abgerundet, 1,69 m hoch, 1,14 m breit. In der Brera wurde es sofort einer gründlichen Restauration unterzogen und glücklich von einer schlimmen Uebermalung befreit, welche ihm am Ende des vorigen Jahrhunderts angethan worden war. Zwei ausgezeichnete Stiche, der eine von Longhi 1812 und ein neuerer von Rudolf Steng (Schüler Kellers, der die Disputa stach) trugen hauptsächlich seinen Ruhm in die Ferne; der erstgenannte ist noch nach dem übermalten Bild, der zweite nach dem wieder hergestellten Original gefertigt.

In den Hauptlinien des äußeren Aufbaues deckt sich Raphaels Composition ganz mit der des Perugino, nur daß ersterer die Jungfrau mit ihrem Gefolge zur Rechten, Joseph mit den Freiern zur Linken des Hohenpriesters postirt, Perugino umgekehrt. Bei beiden spielt sich die heilige Scene nicht in, sondern vor dem Tempel ab. Die Mitte der Scene ist den drei Hauptfiguren eingeräumt. St. Joseph ist eben im Begriffe, den Ring seiner heiligen Braut an den Finger zu stecken, und der Hohenpriester vermittelt dies, indem er die Hand der Braut und des Bräutigams erfaßt und beide zusammen gibt. So vollziehen die priesterlichen Hände und die Hände der Verlobten den Akt der Vermählung; dem Symbol dieser Vermählung aber, dem Verlobungsring, dessen Besitzes der Dom von Perugia sich rühmte, gibt Raphael den Ehrenplatz in seinem Bilde, indem er ihn genau zum Mittelpunkt desselben macht.

Während der Hohenpriester bei Perugino ziemlich hart und steif zwischen den beiden Verlobten steht, bringt Raphael eine sanftere Bewegung in seine Haltung, indem er

dessen Haupt und Oberkörper leise nach Joseph, und gleichzeitig das Antlitz nach Maria hin wendet. In seinen Zügen verbindet sich die Würde des Greisen mit der Andacht und Sammlung des Priesters, die Hoheit des Amtes mit wohlwollender Güte und inniger persönlicher Theilnahme an dem Bunde der Beiden von Gott für einander bestimmten Personen. Seine Gewandung ist ein malerisches Phantasiekostüm, weder in Schnitt noch in Farbe archäologisch richtig; er trägt ein dunkelgrünes Ober- und Untergewand mit breitem Zierfaum, darüber eine Art Pluviale von derselben Farbe, um den Leib ein Cingulum mit reicher Stickerei, über der Brust das rothe Ephod, an Agraßen und Quasten auf den Schultern befestigt und als Kopfbedeckung (Wiznepheth) einen zur Tiara erhöhten Turban.

Die ganze Aufmerksamkeit aber und die volle Bewunderung zieht auf sich die geflüstertlich von ihrer Umgebung möglichst losgelöste und freistehende Gestalt der heiligen Jungfrau, hochgewachsen, von würdevoller und zugleich anmuthiger Haltung, das Haupt sanft geneigt, vom Liebreiz der Jugendschönheit und vom Schimmer der Keinheit und Tugend ganz umflossen. Sie trägt rothes Kleid mit hellblauem Mantel, der von der linken Schulter herabfällt und von der Hand zusammengefaßt den Unterkörper fast ganz einhüllt. Der Brautschleier ist als schmales weißes Band über ihr Haupt gelegt und ins Haar verflochten, fließt dann über die Schultern herab und ist über der Brust zu einem Knoten verschlungen. Voll Andacht und geistiger Sammlung heftet sie den Blick auf den Ring und streckt sie ihm die Hand entgegen, nicht mit zager Schüchternheit und Befangenheit, sondern mit entschlossenem Eingehen in Gottes Willen, sich klar bewußt, daß dieser Ring ihr Gelübde der Jungfräulichkeit nicht löst sondern besiegelt, Gott auf seine ganz anvermählend, indem sie mit diesem Manne getraut wird.

Die männliche Gestalt und das ernste Antlitz des hl. Joseph verräth nichts von weltlicher Hochzeitsfreude, sondern bekundet nur, wie tief er in seiner Demuth ergriffen ist von Gottes wunderbarer Fügung, die seinen Stab erblühen ließ und ihn zum

Gemahl einer so heiligen Jungfrau bestimmte, und von der Heiligkeit der Handlung, durch welche dieser Bund geschlossen wird. Sein Antlitz ist so individuell durchgeprägt, daß Hermann Grimm auf die, freilich grundlose, Vermuthung kam, Raphaels eigener Vater habe bei seiner Wiederverheirathung dem Sohne Modell gestanden. Seine Erscheinung und Gewandung ist schlicht und einfach, dem Stande entsprechend, dabei aber doch edel und vornehm; über das grüne Kleid ist sehr malerisch der weite hellgelbe Mantel geworfen.

Die fünf Frauen, welche der Braut, die fünf Männer, welche dem Bräutigam zum Geleite dienen, sind keineswegs bloße Statisten zur Ausfüllung des Raumes. Josephs Hintermänner sind die Freier, deren Stäbe kahl und dürr blieben und über deren Hoffnungen der Keif gekommen. Sie geben je nach Alter und Charakter den nicht angenehmen Gefühlen der Enttäuschung, des Mißmuths und der Eifersucht Ausdruck. Da fällt besonders auf der noch sehr jugendliche Freier neben Joseph, der seinem Aerger dadurch Luft macht, daß er den bösen Stab, der nicht blühen wollte, über dem Knie zerbricht. Er ist aus Peruginos Komposition herübergenommen und drängt sich beinahe unanständig in den Vordergrund. Seine modische Kleidung, die enganliegenden rothen Hosen und das grüne gestickte Wams mit dem helmartig geschuppten Barett geben ihm etwas sehr Weltliches und Stückerhaftes, und er spielt neben der würdigen Gestalt Josephs eine ziemlich klägliche Rolle; durch seine ganze Erscheinung und sein knabenhaftes Benehmen dokumentirt er selbst, wie unwürdig er einer solchen Braut ist. Ganz anders der unmittelbar hinter Joseph stehende Freier in reiferem Mannesalter, der voll Ernst, sichtlich einen tiefen Schmerz in sich niederkämpfend, auf den Ring und auf den Akt der Verlobung hinschaut. Im Gegensatz zu ihm wendet sein Nachbar sein ältliches und grünlisches Antlitz von der Scene weg auf die Seite. Eine andere Art von Schmerz prägt sich ab auf dem mädchenhaften Antlitz des dunkel gekleideten Jünglings daneben, der vor der Brust seinen Stab zerbricht und der Bruder einer der Begleiterinnen Mariens sein könnte; es ist die sanfte elegische

Trauer einer empfindsamen, weiblich weichen Natur, mit welcher der tiefgründige, verhaltene Mannes Schmerz auf dem Antlitz des bloß mehr halb sichtbaren letzten Freiers kräftig kontrastirt.

Edle Frauen sind es, welche das Gefolge Mariä bilden und sie bezeugen, jede in ihrer Art, ihre Theilnahme an dem Vorgang und an dem Geschick ihrer Freundin oder Verwandten. Die bedeutendste Erscheinung unter ihnen ist die ganz im Vordergrund stehende, fast zu hoch gewachsene Jungfrau in hellrosafarbenem Kleid, mit schwerem grünen Sammetmantel, den sie vorn in starken Falten zusammenrafft, und mit blauem Kopfschleier. Ihr energisch emporgerichtetes Antlitz und ihr hochernster Blick verräth eine starke Seele und einen tiefen Geist und eine Ahnung, daß das keine gewöhnliche Vermählung sei. Diese Frauengestalt hat ihresgleichen nicht auf Peruginos Bild; sie ist Raphaels eigenste Schöpfung, mit der er weit über den Meister hinausgeht und sich, wie Crowe und Cavalcaflelle hervorheben, Lionardo nähert. Peruginos Art hat die Gestalt zwischen dieser und Maria in dunklem Gewand und ganz hellgelbem Mantel (offenbar damit die Conturen der Hauptgestalt der heiligen Jungfrau recht kräftig hervortreten) mit hellblauem Schleier ums Haupt; ihr regelmäßiges, schön geformtes Antlitz mit dem etwas leeren Blick spricht nichts aus, als eine ziemlich vage Nährstimmung. Lebhafter ist ihre Nachbarin mit rothem Kopftuch, welche sich vorneigt, um mit ihren neugierigen Blicken einiges von der Trauungszeremonie zu erblicken. Nach links schließen ab eine bejahrtere Matrone, deren Blick sich in ernstem Sinnen verliert und eine liebliche Jungfrau in rothem Mantel, welche träumerisch aus der Scene herausschaut.

Diese dreizehn Personen so verschiedenen Charakters und Alters, von so verschiedenen, theilweise scharf kontrastirenden Affekten und Stimmungen befeelt, concentrirt der Meister um den kleinen Mittelpunkt, um den Fingerreif in Josephs Hand. Er vereinigt sie zu einem lebenden Bild, gruppirt sie zwanglos und scheinbar zufällig, aber doch mit feiner künstlerischer Berechnung, theilt jeder seine Rolle zu

und erhält dadurch alle in frisch pulsirendem Leben, daß er gerade den Moment fixirt, wo sie sich zu dieser Gruppe zusammengesunden haben. Eben ist der Hohepriester in die Scene hereingetreten, eben haben die Verlobten den letzten Schritt einander entgegen gethan, eben hat die beiderseitige Begleitung sich aufgestellt, so daß die Bewegung auch in den ruhig dastehenden Figuren noch nachzittert. Schon diese Personengruppe voll Fluß und Schwung und die Schilderung des Aktes der Vermählung und des Eindrucks, den er hervorruft, ist hochkünstlerisch, in der Wirkung noch bedeutend gehoben durch das melodisch gestimmte Colorit, durch die treffliche Abwägung und Abtönung der dunklen und hellen Farben.

Und doch, so vorzüglich diese Gruppe ist, würden wir sie aus dem Bilde ausschneiden, sie hätte nur die halbe Wirkung. Was ist es, was ihre Wirkung vollendet, das Kunstwerk auf den ersten Rang erhebt? Das ist der Hintergrund, der in dieser Composition nicht bloß von nebensächlicher Bedeutung ist, sondern ein ganz gewichtiges Wort mit spricht. Das ist vor allem die Architektur, der herrliche Tempelbau, der nicht umsonst auf eine Anhöhe gestellt ist, von der herab er die ganze Scene beherrscht. Er soll nicht bloß den Raum ausfüllen nicht bloß einen guten Abschluß für das Auge schaffen, nicht bloß den Hintergrund beleben und die Composition durch edle Architekturformen bereichern. Er hat eine viel wichtigere Funktion, die wir uns klar machen müssen.

(Schluß folgt.)

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

II. Die Legirungen.

Durch Mischung (Verschmelzung) mehrerer einfacher Metalle aus der Zahl der aufgeführten entstehen neue Metallarten, welche bestimmte Eigenschaften zeigen, die keinem der einzelnen Metalle für sich im gleichen Maße eignen, die aber von hervorragender Bedeutung für die Bearbeitung wie für die Benützung sind. So

erfahren die Farbe, die Härte, die Dehnbarkeit, der Schmelzpunkt und die Dichte der betreffenden Metalle bedeutende Aenderungen in den Legirungen.¹⁾ So bezeichnet man im allgemeinen die aus Mischung entstandenen Metallarten. Legirungen gibt es sehr viele. Der hierin wohl als erste Auctorität geltende Alfred Krupp (Essen) zählt in seinem Werke über Legirungen etwa 40 Hauptmischungen auf; dazu und darüber gruppieren sich indeß noch eine kaum zu übersehende Zahl von Ab- und Spielarten derselben, die indeß für die Technik alle ihren erheblichen Werth besitzen. Zweifellos ist die Technik noch lange nicht am Ende der Kenntniß der Legirungen angekommen; je sicherer die Chemie arbeitet, um so überraschendere Resultate findet man; haben jetzt schon die Kupferzinn- und Kupferzinklegirungen neben dem Eisen die dominirende Stellung in der Metallbranche, so ist gar nicht abzusehen, welche Zukunft verschiedene neueste Legirungen, wie z. B. die Phosphorbronze, die Aluminiumbronze, die Silberzinklegirungen (für das Münzwesen) u. s. w. u. s. w. haben werden. Auf diesem Felde kann noch vieles errungen werden. Indessen wollen wir uns hiermit nicht weiter beschäftigen; wir haben es nur mit den ganz besonders bekannten und hervorragenden Legirungen zu thun. Angefügt soll noch werden, daß das Zusammenschmelzen verschiedener Metalle durchaus nicht so einfach ist, wie dies auf den ersten Blick erscheinen möchte. Oft kann nur allmählig legirt werden, oft sind Gefahren damit verbunden; die Hauptschwierigkeit ist meistens die verschiedene Schmelztemperatur der zu mischenden Metalle.

Wie schon oben sub I, 4 („Kupfer“) angedeutet, ist dieses Metall in allererster Linie das Metall der Legirungen. Und zwar sind es hauptsächlich zwei andere Metalle, mit welchen es seit alten Zeiten gemischt wird: Zinn und Zink. Kupfer mit Zinn legirt gibt Bronze, Kupfer mit Zink das Messing. Wir behandeln nachstehend diese beiden und nach demselben die für kirchliche Zwecke auch noch in Betracht kommenden Silberimitationen.

¹⁾ Legiren ist nicht „löthen“, wie manche meinen.

1. Die Broncen.

Das sind die urältesten Legirungen, welche man kennt. Das Wort „Bronce“ (von ital. bronzo) kam indessen erst am Ende des Mittelalters auf; früher, auch im alten Testamente wird das Metall, welches wir heute Bronze nennen, „Erz“ genannt (vgl. die ehernen Geräthe des Tempels, des salomonischen Palastes, die ehernen Schlange u. s. w.). Das Charakteristische der Bronze ist ihre Zusammensetzung aus Kupfer und Zinn. Das Zinn hat die merkwürdige Eigenschaft, daß es, während es für sich allein sehr weich ist, in Verbindung mit Kupfer gebracht, diesem eine ganz bedeutende Härte verleiht und demselben entsprechend seine Geschmeidigkeit benimmt. Hier liegt auch der historische Grund der früheren Verwendung der Bronze, denn es handelte sich im Alterthum gerade darum, das häufig vorkommende weiche Kupfer zu härten, um es zu Waffen, Geräthen, Säulen u. s. w. tüchtig zu machen. Ein Zinnzusatz von nur 6% macht das Kupfer so hart und spröde, daß es mit dem Hammer nicht mehr verarbeitbar ist und nur mittelst des Gusses behandelt werden kann. (Es gibt also keine Bleche u. s. w. von Bronze.) Das eben ist seine Haupteigenschaft, daß es das vorzüglichste Gußmaterial ist. Seine Domäne ist das Reich der Glocken, der Geschütze, der Denkmale aller Art, der Prachtthüren u. s. w., im Kleinen der Medaillen und Münzen und neuestens des Maschinenbaues. Uebrigens steigert sich die Festigkeit und Härte der Bronze nicht fortgesetzt mit der Zunahme des Zinns, sondern sie erreicht bei 25—27% ihren höchsten Stand; von da an verringert sie sich wieder. Daher ist das Verhältnis des Zinns zum Kupfer in der Bronze niemals mehr als 35 zu 65, fast immer erheblich geringer. Unter Bronze im eigentlichen Sinn versteht man also die Legirung, bei welcher das Kupfer neben dem Zinn in erheblich überwiegender Menge vorhanden ist.

Eine bestimmte Farbe der Bronze als Erkennungszeichen festzustellen ist nicht möglich, weil mit dem Verhältniß des Kupfer- zum Zinngehalt es auch die Farbe der Legirung wechselt, und zwar vom kupfer-

ähnlichen Braunroth bis zum sogenannten Weißmetall oder Weißguß, der fast ganz die Farbe des Zinns zeigt. Genauer gesagt sieht Bronze mit 90% Kupfer und darüber kupferroth aus, dann wird es orangefarbig und bei 85% rein gelb. Unter 50% Kupfer wird die Bronze weißlich, stahlgrau und zuletzt rein weiß.

Gehen wir nun die wichtigsten Bronzearten durch, und zwar angefangen vom höchsten Kupfergehalt.

a) Die Vergoldbronze, fälschlich or moulu genannt, die theuerste und feinste Bronze, mit ca. 95% Kupfer und 5% Zinn, für kleinere Kunstgegenstände zum Guße vorzüglich (z. B. hochfeine Uhrgestelle, Statuetten u. s. w.), von goldähnlicher Farbe, weshalb sie nur eine ganz geringe Menge von Gold bedarf, um stark vergoldet zu erscheinen.

b) Die Medaillenbronze. Sie hat 4—8% Zinn und besitzt noch einige Geschmeidigkeit, so daß sie mittelst des Prägehammers bearbeitet werden kann.

c) Die Kanonen- oder Geschützbronze. Dieselbe soll hier auch erwähnt werden; denn es kommt nicht selten vor, daß für die Herstellung von Glocken Kanonenmetall, sei es geschenkt oder sonst erworben, verwendet wird. Die Geschützbronze ist dem Glockengut nahe verwandt, insofern auch sie reine, ächte Bronze ist, bestehend in ihren Haupttheilen aus Kupfer und Zinn. Krupp, der ja hierin vielleicht die erste Autorität ist, sagt, daß man in neuerer Zeit von den Zusätzen weiterer fremder Metalle so ziemlich abgekommen sei und daß es vielmehr für die Zwecke, um welche es sich hier handelt, nur darauf ankomme, die Vermischung der beiden Metalle physikalisch passend zu behandeln beim Schmelzen, Gießen u. s. w. Der Kupfergehalt der Geschützbronze ist größer, als der des Glockenguts; es kommen auf je 100 Theile Kupfer 9—12 Theile Zinn, so daß man also bei Verwendung von Geschützen zum Glockenguß Zinn zusetzen muß.

d) Das Glockenmetall. Dasselbe hat eigentlich den Bronzecharakter am reinsten, sofern zur Herstellung eines Metalles, welches einen schönen, vollen Klang gibt, möglichst bloß Kupfer und Zinn verwendet werden können — nur ganz un-

wesentliche Zusätze kommen in Betracht. Daß das Silber einen wesentlichen Einfluß auf die Schönheit des Tones habe, bestreiten die Techniker heute, ebenso wie sie bestreiten, daß es Glocken gebe, welche größere Mischungen von Silber enthalten. Den vollsten und schönsten Klang ergibt die Mischung von 20—22 % Zinn und 78—80 % Kupfer. Auch für kleinere Haus-, Altarglocken und Klingeln ergibt der Zusatz von 22 % Zinn den höchsten Ton. Silberhell klingen kleine Glocken von 40—41 % Kupfer und 60 bis 58 % Zinn; sie haben auch fast weiße Farbe, während die Farbe der eigentlichen Glockenbronze ein eigenthümliches Grauweiß ist, das sich erst im Laufe der Zeit allmählig verdunkelt. Daß es bei der Herstellung des Tones wie des Klanges aber nicht bloß auf die Mischung der beiden Metalle ankommt, sondern ebenso sehr auf die Form der Glocke, die Dicke ihrer Wandung, das Verhältniß der Höhe zum Durchmesser u. s. w., das ist bekannt. Bei der öfteren Verschmelzung der Glocken ist das Desoxydationsverfahren des Metalls zu empfehlen, da sonst durch das in der Legirung aufgelöste Oxyd der Ton leer und unschön wird.

e) Die Kunstbronze für Herstellung größerer monumentaler Werke, Erzthüren, Grabplatten, Statuen u. s. w. Die altgriechische Bronze bestand bloß aus Kupfer und Zinn, letzteres manchmal etwas mit Blei versetzt; die altrömischen haben statt des letzteren einen Zusatz von Zink zum Zinn; aber immer enthalten sie zwischen 80 und 90 % Kupfer. Die Bronze des Mittelalters hat verschiedene Mischungen, bis zu 94 % Kupfer. Die eigentliche Kunstbronze zu öffentlichen Denkmälern u. s. w. hat gegenwärtig ungefähr einen Gehalt von 86—88 % Kupfer, 6 % Zinn, 3 % Zink und 3 % Blei. Nach Krupp eignen sich Mischungen von 66—85 % Kupfer mit einem bedeutenden Zink- und geringen Zinngehalt sehr gut. Ein wesentliches Merkmal der Kunstbronzen ist der *aerugo nobilis*, der Edelrost oder die Patina, welche sich im Laufe der Jahre auf dem öffentlich aufgestellten und den Witterungsverhältnissen ausgesetzten Denkmale ansetzt. Es ist dies zunächst eine schöne braune Grundfarbe auf dem Me-

tall, welche gleichsam die erste, schützende Oxyddede ist und darauf die eigentliche Patina, der leuchtend grüne Ueberzug, welcher nichts anderes ist, als eine Malachitschicht. Sie trägt nicht wenig dazu bei, die Umrisse und Details der Figuren klar und plastisch heraustreten zu lassen. Man sehe nur einmal eine alte Bronze-statue in dem unbefschreiblich feinen Kleid des grünen Edelrostes, und man wird den Eindruck nie vergessen, welchen dieselbe macht. In ähnlicher Weise wie die stark kupferhaltige Bronze oxydirt selbstverständlich das reine, bezw. nur wenig legirte Kupfer, das z. B. zur Deckung von Kuppeln, Thurm- und anderen Dächern verwendet wird. Die Münchener Theatinerkirche ist eines der schönsten Beispiele hiefür in Deutschland; in Italien findet man zahlreiche herrliche Kuppeln im Grün der Patina leuchten. Leider sind indeß die Luftverhältnisse unserer Großstädte der Bildung des Edelrostes nichts weniger als günstig. Durch die aus den Kanälen dringenden schwefelhaltigen Ausdünstungen, durch den massenhaften Consum von Steinkohlen in den Städten und durch Staub und Ruß entsteht auf den öffentlichen Bronce- und Erzdenkmälern eine schwarze Schicht, welche sie geradezu entstellt und häßlich macht.

In unserer Zeit wird es kaum je vorkommen, daß ein Broncegußwerk in einer Kirche Verwendung findet, — aus begreiflichen Gründen, dagegen sollte mit um so größerer Sorgfalt gehütet werden, was an alten Stücken sich da und dort noch findet, z. B. Bronce- und Erzthüren, Epitaphien, Aufsätze auf Taufsteinen, Reliefs, Figuren, Leuchter, Cruzifixe, Sakristeischmuck u. s. w. Solche Werke haben einen erheblichen Werth.

Damit sind wir nun bereits im Uebergange von der eigentlichen Bronze, d. h. von den Kupfer-Zinn-Legirungen, zu den Kupfer-Zink-Legirungen oder zum Messing begriffen, insofern die neuere Kunstbronze für Denkmale neben dem Kupfer zugleich Zinn und Zink enthält.

Der Vollständigkeit halber führen wir noch an: die Maschinenbronze (Achsenlager für Eisenbahnräder, Zahnräder, mechanische Instrumente u. s. w.); endlich die Phos-

phorbronce, welche bei 7—10° o Zinngehalt die größte Härte besitzt (Schiffsverkleidungen, Gewehrrohre, Dampfesprigen u. s. w., aber auch zu Kunstzwecken wegen ihrer Patina verwendbar). (Fortsetzung folgt.)

Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg.

(Schluß.)

Dieser Kranz bedeutet den Bau der auf unvergängliche Thürme und Mauern gegründeten Kirche, von Silber, Eisen und vergoldetem Erz hergestellt. • Die zweimal 6 Thürme zeigen den Senat der Apostel; durch ebensoviele Säulen läßt sein Bild die Propheten sehen, welche die ersten Grundlagen des wahren Friedens legten. Das Volk, das würdig ist, in die Heilstadt eingebaut zu werden (1. Petri 2, 5), erstrahlt in brüderlicher Ordnung und aus dem höchsten Feuer- glanz. Der Glanz des Goldes, auf Erz aufgetragen, bezeichnet das Werk des Glaubens; das Silber weist darauf hin, das Talent des Wortes zu erhöhen; des Eisens Härte empfiehlt die Tugend der Geduld; das Feuer soll die Liebe auf dem Glühpunkt erhalten. Durch die Angel der obern in die Höhe strebenden Kette wird die Hoffnung dargestellt, durch welche jede Tugend erleichtert wird.

Wer nun immer dieses Schaustück des Vaters (Nikolaus) und des Bruders Abt (oder Abt und Verfertiger gemeint?) auf- sucht, der möge verdienen, einem solchen Bau eingegliedert zu werden.

Je vier Verse dieser Inschrift sind zwischen zwei Thürmen, getrennt durch die Medaillons in der Mitte des Kreis- stückes.

Der mittlere Bandstreifen der Krone hat in einer Höhe von 10 cm je 10 Bilder zwischen 2 Thürmen, also 120 im ganzen und zwar in getriebener Arbeit und à jour durchbrochen, Pflanzen- ornamente in reichster Formenfülle, Laub- werk, Gebilde aus der Thierwelt. Durch- gehen wir diese Fülle und Pracht, und beginnen wir mit dem Anfang der In- schrift so sehen wir zwischen dem ersten und zweiten Thurm: Vogel, Blatt, Vogel, Blatt, Storch, dann das Medaillon, nach

demselben die gleiche Reihenfolge. Drei Figurenkreise sind durchweg durch zwei Kreise mit Blattornament von einander getrennt, so daß wir letztere nicht immer zu bemerken brauchen. — Nach dem zweiten Thurm: Jäger mit Speer und Schild, Eber, Jäger zu Ross; dann Vogel, Jäger, Vogel. Nach dem zweiten Thurm: zwei Vögel, dann ein Hund; Löwe, Vogel mit Drachenschwanz, Bär. Zwischen dem vierten und fünften Thurm: drei Vögel (durch Blätter getrennt); dann Vogel, Bär und Schwein. Nach dem fünften Thurm: ein Krieger mit Schild und Schwert, Lindwurm mit Menschen- antlig und spitzem Eisenhut, Gans legt den Schnabel an Blumen; zwei Tour- nirende zu Pferd mit langen Speeren rennen gegen einander, dann ein Vogel. Nach dem sechsten Thurm: Vogel, Centaur, Eichhorn, Vogel, nacktes Männchen mit Kappe auf dem Kopf, sitzend, und ein Mann. Zwischen dem siebten und achten Thurm: Mann mit Horn, Hund, verfolgen ein Reh; Eber, Hund, Menschenfigur, die Arme ausstreckend (Jagdstück). Nach dem achten Thurm: drei Männer; ein Hahn bläst ein Horn, Vogel, blasender Affe. Das folgende Kranzstück zeigt ein Jagd- stück: Hunde, Gemse, Jäger mit Speer; dann zwei Centauren, einer mit bloßem und einer mit bedecktem Haupt, Vogel. — Zwischen dem elften und zwölften Thurm: Gemse, Ziege, Vogel; Kranich an einer Blume pickend, Vogel, Kopf mit langem Hals vorstreckend, Vogel in seinen Schwanz mit dem Schnabel greifend. Das letzte Kranzstück zeigt drei Mannsfiguren mit Blättern und auf Horn blasend; dann folgt ein Hase, auf Hinterfüßen kriecht er am Kraut und spielt mit den Vorder- füßen eine Guitarre; ein dickes Ungethüm mit Pferdehufen, dickem Menschenleib und Schweinskopf schlägt Zither, ein Hahn bläst ins Horn. Welch' ein Reichthum von Figuren, welch' gemüthlicher Humor und feiner Formensinn, ausgerüstet mit unermüdlicher Gestaltungskunst und spru- belnder Phantasie offenbart sich hier!

Die zwölf Medaillons zeigen in runden Scheiben in der Mitte der zwölf Kranzstücke nach der Inschrift zwölf Pro- pheten. Die Scheiben haben einen Durch- messer von 32 cm; die Wangenfläche ist

verziert mit Blumen und Arabesken, schwarz auf goldenem Grund. Die Vorderseite hat einen 4 cm breiten Rand; der auch mit Blumen und Arabesken verziert ist, dann käme der 4 cm breite Silberreif, wenn er nicht überall entfernt wäre und endlich in der Mitte das Brustbild des Propheten mit Schriftrolle und Nimbus, das eine ohne Kopfbedeckung, das andere mit solcher, das dritte mit Kopfband, das andere mit drei Hörnern auf Kopfbedeckung; der eine Prophet hält die Rolle in der Rechten, der andere in der Linken, der dritte in beiden Händen, der vierte hat keine Schriftrolle, der eine hat die freie Hand auf der Brust, der andere ausgestreckt, der dritte den Zeigefinger ausgestreckt, ein anderer die Hand am Mantel. Ein Prophet erscheint in Panzer, den Mantel darüber geworfen. Welch' eine Abwechslung bei aller Ähnlichkeit, welch' ein Reichthum in der Stellung und Haltung dieser Brustbilder.

Gehen wir in der Betrachtung über zu den letzten Bestandtheilen des Kronreifens: zu den zwölf Thürmen; der 1. bei Beginn der Inschrift, 4., 7. und 10. Thurm haben oblonge Grundrisse, die folgenden 2., 5., 8. und 11. ebenfalls viereckige Grundform, während die unterbrechenden übrigen (3., 6., 9., 12.) runde Grundform aufweisen. Die ersteren (1., 4., 7., 10.) sind 27 cm lang, 21 cm breit und 92 cm hoch. Der ovale Unterbau hat an den Schmalseiten schönen Arabesken Schmuck, an der Außen- und Innenseite der Krone je eine Heiligenfigur in rundbogiger Füllung, Krieger mit Panzer, Schild, Lanze und Schwert in verschiedenen Stellungen (im zehnten fehlt die Figur); das zweite Geschloß darüber ist von vier runden Thürmchen flankiert, hat an den Vorder- und Hinterseiten Halbfiguren: segnende Engel, Engel in Panzer, mit Speer in der Rechten und eine Kugel in der Linken, oder mit Buch. Ueber der Kuppelwölbung dieses Stockwerks erhebt sich das oberste Geschloß im Viereck mit durchbrochenen eisilirten Blumen an der Außen- und Innenseite und Rundbogenfenstern auf der Seite. Auf dem Dache thront eine Kugel als Abschluß. In der Innenseite des Untergeschosses stehen heilige Männer und Frauen in Tunika und Mantel im Haus,

ein Lamm auf den verdeckten Händen oder letztere gefaltet, oder in der Rechten ein Salbengefäß, oder in der Linken einen Stab, auf dem Haupte ein Kopfband (getriebene Figuren). In den reichen Bodentücken sieht man romanische Ornamente mit kleinen Vögeln (1), Störchen, Löwen, Greifen (4), Enten, pickende Vögel in email brun (eingebraunten Schmelzfirniß); alles ist aus Kupferblech und im Feuer vergoldet (bei allen Thurmformen). Die nächsten Thürme: 2., 5., 8. und 11. haben eine oblonge Grundform; die Grundfläche ist 23 cm breit, 26 1/2 cm lang, die Höhe ist dieselbe wie oben.

Der Unterbau mit Chornischen ist von Arabesken umrahmt. In durchbrochener Füllung stehen auf der äußeren Seite des Kranzes wieder Heiligenfiguren in getriebener Arbeit, gekleidet als Bischof, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch haltend (2) oder die Hände vor der Brust (5), oder in der Rechten ein kleines Kreuz (8), die Rechte auf der Brust, mit der Linken den Mantel haltend (11). Nach der Innenseite des Kronleuchters schauen von diesen Thürmen eine Heilige mit Kopftuch, mit Stab in der Linken (2), eine andere nach links gewendet, die Hände unter dem Mantel vor der Brust (5), ein heiliger Bischof ohne Mitra mit Stola, Dalmatica, Casula und Pallium (gleichlang), Manipel an der rechten (!) Hand (8), ein Heiliger in Tunika und Mantel, in der Rechten ein Kreuzlein haltend, die Linke vor der Brust (11), (ebenfalls getriebene Arbeit). Ueber diesem Unterbau erhebt sich über dem Pultdach desselben ein anderes viereckiges Stockwerk mit Halbfiguren nach außen: heilige Krieger mit Schild und Speer (2), Fahne und Schild und Schwert (5), Engel mit Kreuz in der Hand (8), oder mit einer Rolle (11). Nach innen schauen ebenfalls Brustbilder von Engeln mit Stab und Kugel (5), von Soldaten mit Fahne und Schild (8), von Engeln mit Speer, Schwert und Schild (11), auf der Seite dieses zweiten Stockwerks sind gekuppelte Rundbogenfenster. Ueber einem ornamentierten Pultdach baut sich ein drittes Stockwerk auf mit durchbrochenem und eisilirtem Blattornament nach außen und innen, auf den Seiten mit Rundbogen-

fenstern. Als Abschluß ist darüber ein vierseitiges Dach mit glänzender Kugel auf einem schmalen Unterfag. Auf den durchbrochenen Bodentischen sehen wir wieder in romanischen Ornamenten (Gold auf Schwarz) einen springenden Hund, Störche (2 Paare mit offenem Schnabel), einen netten Dachshund, Enten, fliegende Gänse.

Die letzten 4 Thürme, 3., 6., 9. und 12. sind von runder Grundform mit einem Durchmesser von 28½ cm. Die Vorderfassaden sind von den schmälern Seitentheilen durch Ecksäulen getrennt. In der durchbrochenen Füllung des Unterbaus sind männliche Heiligenfiguren, wieder in getriebener Arbeit, nach vorn vier Heilige in Mänteln (der auf dem letzten Thurm mit einer Lilie in der Rechten), nach innen vier heilige Frauen in Mänteln, die Rechte auf der Brust, eine in der Linken einen Stab haltend, die letzte mit einem oblongen Gefäß. Die Seitentheile sind mit herrlichen, reichlich wechselnden Blumen in Arabeskenstreifen, Gold auf Schwarz, geziert. Dieser Unterbau trägt eine goldene Kugel, darüber ein oblonges Stockwerk, schön ciselirt, darüber eine Kugel mit felschartigem Aufsatz als Abschluß. Die Bodentischen sind kreisrund, durchbrochen, mit romanischen Ornamenten (ineinandergeschobene und in sich verschlungene ganze und halbe Kreise und Vierecke) mit Vögeln, eine prachtvoller, reicher und schöner als die andere, wahre Prunkstücke, herrliche Augenweide. Es ist eine wahre Lust, diese Mannigfaltigkeit, Einfalt, Anmut und Würde, die jeder Beschreibung spottet, in der Nähe zu betrachten; man kann sich kaum an diesem Reichtum satt sehen.

Der Kronleuchter wird von 12 Stangen von Eisen getragen, welche zu vier sich vereinigen und durch vergoldete Kugeln unterbrochen sind, und hängt an einer starken eisernen Kette. Den Vereinigungspunkt der vier Stangen mit der Kette bildet eine Halbkugel, welche nach unten das Brustbild Christi zeigt (mit der Rechten segnend), mit der Umschrift: „Ego sum lux mundi“ („Ich bin das Licht der Welt“). Eine Vorrichtung auf dem Dachboden der Kirche ermöglicht das Herablassen des Kronleuchters zur Besichtigung bei hohen oder zahlreichen

Besuchen von Vereinen. Angezündet werden die 48 Kerzen desselben mittelst Leiter regelmäßig dreimal im Jahre zum Gottesdienst während der Nacht: am Weihnachtsmorgen, am Sylvesteraabend und zur Auferstehungsfeier am Charfreitag. In der früher bemalten romanischen Kirche (cfr. das Epigramm auf Neustetter oben) mit ihrem großen Kirchenschiff, reich an Silber und Gold (cfr. „Archiv“ 1896 Nr. 7) und dem vergoldeten Antependium (cfr. „Archiv“ 1898 Nr. 2) aus der Zeit des Kronleuchters mag der Schein der 48 Kerzen desselben schöner wiederstrahlt haben als heute, wo er immer noch eine Menge von Besuchern anzieht. Abgebildet ist dieser berühmte Kronleuchter in Schnaase's Kunstgeschichte und bei Vock, Kronleuchter 1864.

Einen Gedanken oder vielmehr Frage können wir bei Beschreibung des Kronleuchters nicht unterdrücken: Soll diese Zeit, welche einen solchen Ueberreichtum an Figürchen, Blumen und Arabesken, Thiergestalten mit feinem Humor, ausgeführt mit bewunderungswürdiger Phantasie, mit Kraft und Schwung der Linien, mit Einfalt und Anmuth, mit Weichheit und Zartheit in der Formengebung, mit unermüdlichem Gestaltungssinn und treffender Symbolik aus Licht gezaubert hat, ein „finsternes“ Mittelalter genannt werden? Hat unsere „helle“ Neuzeit ein ähnliches Prachtstück und Kunstwerk aufzuweisen?

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

I.

Mengen hat in seiner Stadtpfarrkirche zu U. L. Frau eine trotz der stilwidrigen Veränderung im 17. und 18. Jahrhundert immerhin recht ansehnliche hochgothische Basilika. Den östlichen geraden Abschluß des südlichen Seitenschiffes bildet die Delbergkapelle. Darin befindet sich unmittelbar hinter dem Altar aufsteigend eine Grablegung, und darüber, durch ein massives Gewölbe getrennt, eine Delbergdarstellung. Nach letzterer wird das Ganze „Delberg“ genannt. Das Material der figürlichen Darstellungen ist nicht Holz oder Stein, sondern gebrannter Thon, der bemalt ist.

Zur besseren Orientirung schicken wir voraus, daß die beiden Holzsculpturen auf der Epistel- und Evangelienseite, recht tüchtige Arbeiten aus dem 17. Jahrhundert, Katharina von Siena und Thomas von Aquin, aus dem Dominikanerinnen-

Kloster zu Ennetach bei Mengen stammen. Das Ruhe-Christusbild in der Jopfnische ist eine gute Holzarbeit des † Bildhauers J. Vollmer in Rottenburg 1883. Preis 38 M. Bis zu diesem Jahre sodann waren die beiden Figuren zu Haupt und Füßen Jesu nur Bruststücke. Sie wurden mit Haps zu Kniefiguren ergänzt und erhielten das Grabtuch in die Hände. Auch der untere Theil des Sarkophags ist umgeändert worden. Die Nische war bis 1883 unbemalt und unscheinbar. Die Felsparthie ist Imitation aus — Pappendeckel. Die untere Darstellung ist umschlossen von einer reichgeschnittenen Barockrahme aus dem vorigen Jahrhundert. Aus derselben Zeit stammt der kleine Engel mit dem großen Kelch am Delberg. Der Zwickel mit edlem Frescogemälde (von Kunstmalers Bauer in Mengen) und Stuckverzierung ist erneuert worden anlässlich der Kirchenrestauration Anfangs der achtziger Jahre. *Vemptis his demendis* ist alles andere alte Arbeit.

Wir betrachten sofort die obere Delberggruppe. Die bedeutungsvolle Scene ist uns bekannt. Das Trauerspiel der Passion hat begonnen. Im Delgarten betet und bebt in Todesangst der zweite Adam. Keiner seiner Lieben tröstet ihn. Sie schlafen. Betend wird der todesmatte Heiland überrascht von den Feinden. Zum Todesbiß hucht aus dem Hintergrund die Schlange, welche Jesus am Busen genährt hat, Judas. Hinter ihm und zu seiner Rechten folgen in bunter Bewaffnung und Kleidung reguläre und irreguläre Truppen. Der Mond wirft sein Silberlicht auf Jerusalems Tempel und unsere Scene. Judas weist mit dem Finger die feile und feige Schaar auf das wehrlose Gotteslamm. Im nächsten Augenblick schändet der unglückliche Priester das ehrwürdige Zeichen des Kreuzes und verrät den Meister. — Im untern Feld ist der ergreifende Moment der Grablegung Christi dargestellt. Müde jener Last des Blutfreitags will die Erde zur Ruhe gehen. Der kleine, tief-ernste Leichenzug ist bei der fremden Grablege angelangt. Sie betten den gottmenschlichen Dulder zur Ruhe. Er hat die Kelter allein getreten und niemand stand ihm bei. Gott wollte ihn in den Zeiten zermalmen. Nun ist's vollbracht. Das Auge, das in's Herz der Menschen sah, ist geschlossen. Die Hände, welche segnend und Wohlthaten spendend so oft sich erhoben, liegen kalt über einander. Die Lippen, welche die letzten Kreuzesworte vor kurzem gerufen, sind verstummt. Das erbarmende Herz steht still. Die Füße, welche den Sündern nachgegangen sind, ruhen leblos. Die tiefe Wunde klappt unten am aufgetriebenen Brustkorb. Neben an liegt die Königskrone. So ruht das zu Tode gequälte Gotteslamm da in sanft ansteigender Lage. Ueber dem edlen Antlitz, das eingesäumt ist von langwallendem Haupt- und Barthaar, liegt der Friede. Unverwandten Blickes schauen in männlicher, stiller Trauer oben und unten Nicodemus und Joseph von Arimathea in langem Gewand und umgeworfenem Tuch über Kopf beziehungsweise Hals. Beide, Vertreter von Bildung und Besitz, einst furchtsam, jetzt durch die Gnade kühn gemacht, wollen dem heimgegangenen Meister den letzten Liebesdienst erweisen. Im Hintergrund erblicken wir vor allem die Hauptleidtragende, Maria, mit etwas ältlichem Gesichtsausdruck,

in maßvoll würdigem Schmerz, den Blick gesenkt und die Hände in einander gepreßt beim Anblick des Mannes der Schmerzen, ihres einst so holdseligen Kindleins von Bethlehem. Verwitwet und verwaisst will die Magd des Herrn das Beste, was sie hat, zu Grab geleiten und nochmals anschauen. Sie thut es mit Heroismus, aber nicht ohne das grauigste innere Martyrium. Ihr Leid theilt der Lieblingsjünger Johannes, die weiche, kontemplative Natur; er weiß und fühlt, wie viel ihm entrisen ist. Zur Linken Maria's stehen zwei Frauengestalten (darunter Maria Magdalena mit dem Salbgefäß) in tiefem Schmerz und inniger Anbetung. Etwas isoliert steht eine andere treue Anhängerin Jesu. Es sind neben Maria Magdalena Maria Kleopha und Salome, die Mutter der Zebedaiden. (Vergl. Matth. 27, 56 ff. und Joh. 19, 25.) Noch wenige Augenblicke und sie müssen scheiden und gehen zurück in das unglückliche Jerusalem. Ist es nicht, als ob schon über dasselbe hin die Kriegstrompeten des Titus und der eiserne Schritt seiner Legionen hallte? — Das ist der Inhalt dieser stimmungsvollen Nachtsbilder, den zu erklären leichter ist, als den mancher zweifelhafter Produkte neuester sogenannter religiöser Kunst. Unsere Aufgabe aber soll jetzt näherhin sein, Zeit und Urheber dieses Thonwerkes zu eruiren. Damit kommen wir zur Form, und zwar wollen wir hier zunächst auf technischem Wege vorgehen. Ein historisch-urkundlicher Exkurs soll dann die Frage zur Lösung bringen.

Formell und rein technisch betrachtet sind unsere zwei Werke, die wir nunmehr, weil sichtlich aus einer Hand, als einheitliches Ganzes betrachten, deutsche Arbeit und gehören der Blüthezeit deutscher Bildnerei (1450—1530), näherhin dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an. Zum Beweise dafür diene folgendes:

1. Wir haben hier eine Arbeit aus gebranntem Thon, (ebenfalls schon von Anfang an) bemalte Terrakottenfiguren vor uns. Diese alte Kunst, welche in Griechenland zu hoher Blüthe besonders in der hellenistischen Zeit (vergl. die Terrakotten von Tanagra in Boiotien) gelangt war, kam erst wieder durch die italienische Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert zu neuem Aufschwung und hohem Glanz. Plastik, wie Donatello (1386—1466), Michelozzo Michelozzi (1396—1479), Andrea del Verrocchio (1435 bis 1488), Guido Mazzoni (1450—1518; vergl. seinen Christusleichenam bei der Beweinung!) verfertigten Thonsculpturen. Ganz Hervorragendes, besonders im reichen, anmuthigen Thonrelief, leisteten Luca (1400—1482), dessen Nefte Andrea (1435—1525) und dessen Sohn Giovanni della Robbia (1469 bis 1527). Diese Florentiner Schule arbeitete aber auch Altäre aus Thon und Gruppenbilder, also größere Werke. Es stand nicht lange an, so mußte dieser Kunstzweig bei dem regen Verkehr zwischen Italien und Deutschland mit den übrigen Errungenschaften der italienischen Renaissance hierher verpflanzt werden. Wir wissen, daß besonders im 16. Jahrhundert in Nürnberg (A. Hirschvogel † 1560) und Köln dieser Kunstbetrieb (besonders die Großkeramik) in hohem Schwunge stand. Bei der Länge der Zeit, der Sorglosigkeit oder geradezu dem Vandalismus

mancher Kreise (vergl. Bilderstürmerei) und der Zerbrechlichkeit des Materials sind verhältnißmäßig wenig solcher Werke auf uns gekommen. Doch haben wir aus der Zeit des 16. Jahrhunderts z. B. eine sitzende Madonna, das Kind säugend, im Berliner Museum, eine Madonna mit dem spielenden Kind im Nationalmuseum zu München (vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 176 f.). In unserem Lande finden sich ein Delberg und Tod Mariens aus Thon aus dem 16. Jahrhundert zu Amtzell, Oberamts Wangen, und aus derselben Zeit ein Tod Mariens zu Mohrdorf, Oberamts Wangen (vergl. Keppeler, Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer S. XXXVI.). Deshalb dürfte der Annahme, daß unser Werk aus der Periode zunächst etwa bis 1530 stamme, von dieser Seite aus nichts im Wege stehen.

2. Die Zeitbestimmung eines plastischen Werkes wird nicht unwesentlich unterstützt durch Beziehung ähnlicher Werke. Was zunächst das Sujet betrifft, so traten erwiesenermaßen neben den Madonnen Darstellungen die Passionscenen in dieser Zeit (1450—1530) in den Vordergrund der italienischen wie deutschen Kunst. Unermüßlich sind Zeichner, Maler, Stecher, Bildner thätig, dem Volke diese höchst erbaulichen und ergreifenden Ereignisse, die auch der Kunst ein willkommenes Gebiet boten und bieten, vor Augen zu führen. (Vergl. z. B. Schongauer, Holbein d. Ae., besonders die Nürnberger Schule, Albrecht Dürer u. s. w.) Es sei hier hingewiesen besonders betreffs Anordnung der Scene und Gewandung auf das lebhaft und malerisch gehaltene Schreyer'sche Grabdenkmal (Grablegung) aus Stein von Kraft an der Außenseite des Chores der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1492 vollendet. (Vergl. Bode a. a. O. S. 133 und Tafel dazu.) Leider sind von dem berühmten großen Delberg aus Stein an der Südseite des Domes zu Speier nur mehr fünf beschädigte Figuren erhalten. Dieser Delberg, welcher einst als das neunte Weltwunder gepriesen wurde, ward 1509 begonnen von dem Steinmetzen Hanns von Heilbronn, welcher auch den Entwurf gemacht hatte († 1509), vollendet 1512, Preis 3000 fl. Die Gruppierung und Costümierung der Häupter (Landsknechte in zeitgemäßer Rüstung) dürfte nach der Beschreibung bei Sigwart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern S. 544 ff., derjenigen auf unserem Delberg nicht unähnlich gewesen sein. Ueber den Amtszeller Delberg, welchen ich noch nie gesehen, kann ich leider zu etwaigem Vergleich nichts beibringen. Immerhin kann nach alledem unser Werk in die von uns angelegte Periode fallen. Wir gehen bedächtig einen Schritt weiter.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Engel in der altchristlichen Kunst von Georg Stuhlfauth. Mit 2 Abb. (Archäologische Studien zum christl. Alterth. und Mittelalter; herausg. von Johannes Ficker. 3. Heft) Freiburg, Mohr 1897. 264 S. 8°. Preis 7 M.

Ein vollwichtiges Buch, aus welchem sehr viel zu lernen. In der Einleitung spricht sich der

Verfasser, bereits bekannt durch seine Studie über die altchristliche Elfenbeinplastik (1896), über seine Methode und den Gang der Untersuchung aus. Dann folgt als erster Theil eine religionsgeschichtliche Angelologie, welche orientieren will über die Bedeutung der Engel in der spätjüdischen und altchristlichen Weltanschauung; dieser Theil ist etwas evolutionistisch gefärbt und kann den nicht ganz befriedigen, welcher den Glauben an die Engel vielmehr als Stütz der Offenbarung und als wesentliches Element des alt- und neutestamentlichen Offenbarungsglaubens begriffen und dargestellt finden möchte. Die biblische, namentlich paulinische, und die patristische Engellehre kommt nicht zu ungetrübter Darstellung; Paulus wird sogar Seite 41 gewiß ohne alle exegetische Berechtigung imputiert, er fordere von den korinthischen Frauen Umhüllung des Hauptes „unter Hinweis auf die Möglichkeit einer Verführung durch die Engel“, und er kenne eine Klasse von Engeln, welche weder definitiv gut noch definitiv böse seien. Ein weiteres Kapitel dieses Theils sammelt aus den literarischen Denkmälern alles, was auf die äußere Erscheinung der Engel Bezug hat und von Wichtigkeit ist für deren Darstellung in der bildenden Kunst. Im zweiten, eigentlich ikonographischen Theil werden in chronologischer Aufzählung alle Scenen und Compositionen der altchristlichen Kunst, in welcher Engel vorkommen, zusammengestellt und gründlich durchgesprochen; zuerst die historischen Scenen (Verkündigung, Tobias, drei Jünglinge im Feuerofen, Abrahams Opfer und Gäste, Verlobung Maria mit Joseph, Osternmorgen u. s. w.), dann Ceremonienbilder, in welchen Engel als Assistenten figuriren; zu rein dekorativen Zwecken, als bloßes Ornament verwendet die altchristliche Kunst die Engel nicht. Dieser Theil ist ungemein reichhaltig und gründlich, und von Wichtigkeit für die Ikonographie nicht bloß der Engel, sondern auch aller berührten Sujets. Den Schluß bildet dann eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung des Engeltypus auf Grund des ersammelten und kritisch gesichteten Materials; die sorgfältig begründeten, doch noch nicht in allweg über jeden Zweifel erhabenen Resultate sind folgende: die altchristliche Kunst hat die Engel ausnahmslos als männliche Wesen charakterisirt; sie hat dieselben bis zum Ende des vierten Jahrhunderts stets unbeflügelt dargestellt und sie erst von ca. 400 an, von da an aber regelmäßig beflügelt; bärtige Engel giebt es in der altchristlichen Kunst nicht. Mit letzterem Satze fertigt der Verfasser mit der Koffi eine alte Streitfrage ab, wie wir glauben möchten, endgültig; die bärtigen Gestalten auf einigen Sarkophagen, die man schon als Engel agnosciren wollte, sind anders zu deuten. Körperliche Schönheit, Dalmatica und Pallium, Nimbus, Kelle oder Buch zeichnen die Erscheinung des Engels aus; dagegen erhält er Stab und Fanie erst vom fünften Jahrhundert an. Diese wenigen Sätze geben eine Vorstellung von der Wichtigkeit dieser Studie; der Mangel eines alphabetischen Registers wird in den Nachträgen erklärt, bleibt aber bedauerlich, weil er die Ausnützung des reichen Inhalts der Schrift erschwert. Keppeler.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St.-Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 10.

1898.

Raphaels Spozalizio.

Von Prof. Dr. Reppner.

(Schluß.)

Unter freiem Himmel, im Duft und Glanz eines mäßigen Freilichts läßt Raphael die Trauungszeremonie vor sich gehen. Künstlerische Gründe bewogen ihn wie seinen Meister Perugino, dieselbe nicht ins Innere des Tempels oder in eine Vorhalle einzuschließen. Aber er wie Perugino ist sehr darauf bedacht, daß durch diese Verlegung ins Freie der Vorgang nichts an religiöser Weihe einbüße. Er spielt sich ab auf dem leise ansteigenden, mit Steinfliesen gemusterten Tempelplatz und über ihm erhebt sich majestätisch auf acht Marmorstufen der Tempelbau. Raphael hat Peruginos Achteckbau mit den etwas plumpen Kuppelloggien an den vier Portalseiten zu einem Sechzehneckbau mit ringsum laufender offener Säulenhalle und hochansteigender Kuppel weitergebildet. Sein Bau wirkt ruhiger und zugleich reicher, mächtiger und doch zierlicher; der massige Körper ist durch den köstlichen Arkadentrans, der sich um seine untere Hälfte schwingt, aufgelöst und aller Schwere entlastet. Rechts und links schimmert durch die Bogenhallen und durch die offenen Portale in der Mitte der blaue Himmel, und seitlich schmiegen sich dieser vornehmen Architektur liebliche Landschaftsbildchen an mit grünbewaldeten Hügeln und in der Ferne verblauenden Höhenzügen; die Verbindung zwischen der Scene vorn und diesem Hintergrund vermitteln einzelne zur Staffage dienende Gestalten und Gruppen von Menschen, welche über den Tempelplatz, die Vorhalle, die Landschaft hin zerstreut sind. Dieser Phantasietempel, ein Beweis, wie

Raphaels Genie sich auch in der Welt der Architektur auskannte, will nicht etwa eine Nachbildung der Kubbet es-Sachra, der Felsenkuppel auf dem Tempelplatz von Jerusalem sein, aber er hat zum Vorbild das Tempietto, welches Bramante 1502 im Hof von St. Pietro in Montorio in Rom erbaute; nach Crowe und Cavalcajelle wäre er eine Combination aus diesem und aus dem Neptuntempel, der bloß in einer Abbildung Bartoli's erhalten ist, und zwar eine Combination von solcher Vollkommenheit, daß bloß Bramantes eigene Hand sie habe schaffen können. Keine andere Tempelform hätte das Bild so harmonisch abschließen, hätte der Composition eine so anmuthige und majestätische Krönung geben können, als dieser Rundbau mit seiner edlen Gliederung und seiner Kuppel, die sich so herrlich in die Rundung des Bildes und ins Blau des Firmamentes hineinwölbt.

Aber in seiner prachtvollen Silhouette klingen nicht nur die Linien, Formen und Farben der künstlerischen Composition aus, sondern culminirt auch, wie schon angedeutet, deren Hauptidee. Der Tempel, angesichts dessen diese Verlobung geschlossen und vom Hohenpriester eingesegnet wird, soll die religiöse Bedeutung und Heiligkeit der Ehe zum Bewußtsein bringen, soll speziell auf die Heiligkeit und Weihe dieses Ehebundes sonder gleichen hinweisen, der in ganz besonderem Sinne im Himmel selber geschlossen und von Gott selbst gestiftet wurde. Wir dürfen noch weiter gehen und sagen: wie der alttestamentliche Tempel selbst bloß Typus der christlichen Kirche ist, so soll auch dieses Abbild des Tempels von Jerusalem ein Sinnbild des geistigen Gottestempels sein, welcher durch die Gründung dieser heil-

ligen Familie auf Erden errichtet wurde, ja ein Symbol der heiligen Kirche des Neuen Bundes, deren erster Fundamentstein in den Boden der Menschheit eingesenkt wurde bei der Vermählung jener Jungfrau, welche die Mutter Gottes werden sollte, mit dem heiligen Joseph, der zum Nährvater des menschengewordenen Gottesohnes berufen war.

So ist der Meister seinem erhabenen Thema ganz gerecht geworden. Er schildert, wie nach Gottes Rathschluß die heilige Jungfrau Joseph angetraut wurde; er erzählt diesen Vorgang nach den apokryphen Evangelien, welche schon die alte christliche Kunst gern befragte, wo der Text der heiligen canonischen Evangelien schweigt oder für den darstellenden Künstler sich allzu knapp und bündig ausdrückt. Man kann hier um so weniger etwas dagegen haben, als die apokryphen Erzählungen gerade über diesen Punkt sich durch Sinnigkeit und poetischen Duft auszeichnen. Aber Raphael begnügt sich nicht mit der Schilderung einer gewöhnlichen Vermählungsscene. Es ist ihm heiliger Ernst mit seinem Thema. Er verliert bei keinem Pinselstrich den religiösen Charakter desselben aus dem Auge; er bindet sich an einen hoheitsvollen, monumentalen Idealstil mit Ausschluß alles Genrehaften, und legt besonders in die zwei heiligen Gestalten so viel Weihe und Würde als möglich; er betont so stark er kann den heiligen Charakter der Handlung und die ganz außerordentliche, heilsgeschichtliche Bedeutung dieses Ehebundes und dieser Familie, in deren Schooß Gottes Sohn zur Welt geboren werden sollte!

Man wundert sich nicht, daß dieses Werk seinen Platz unter den ersten Leistungen religiöser Malerei durch die Jahrhunderte hin unbestritten behauptet hat. Aber über Eines wundert man sich: Dieses Bild hat ein Jüngling von 21 Jahren gemalt! Raphael Urbinas MDIV, ist groß zu lesen über dem mittleren Portalbogen. Es ist das erstmal, daß Raphael es wagt, ein Werk seiner Hand mit Namen und Datum zu zeichnen, und er mag es nicht ohne berechtigtes Selbstgefühl gethan haben. Mit diesem Bilde machte er eigentlich sein Meisterstück; es bezeichnet einen Wendepunkt in seinem Leben, schließt seine erste

Periode, welche man die umbrische nennt, ab und bildet den Uebergang zur zweiten florentinischen Periode. Dieses Bild zeigt ihn uns in dem wichtigsten Moment, wo er der Schule seines Meisters Perugino entwachsen, zum erstenmal die Schwingen seines Genius mächtig und frei entfaltet, zu einem Höhenflug, in welchem er bald alle seine Lehrer und Kunstgenossen hinter sich läßt. Ja, er ist der Schule Perugino's entwachsen und hat nichts mehr bei ihm zu lernen. Zwar schließt er sich ganz an eine Composition des Meisters an, aber indem er sie nachbildet, schafft er sie um und macht er aus ihr etwas völlig Neues, was Perugino nie hätte machen können. Ohne es zu wollen, deckt er alle Schwächen und Mängel in des Meisters Werk auf, dadurch daß er in seinem Werk sie vermeidet und verbessert. Es ist gefährlich, einen so hochbegabten Schüler zu haben! Der Schüler hat sich alle Fertigkeiten, die ganze Technik, den ganzen großen Stil des Meisters angeeignet, aber jetzt fängt er an, des Meisters Stil und Kunstweise zu handhaben mit einer Freiheit und Lebenswahrheit, mit einer religiösen Wärme, einem geistigen Schwung und einer Tiefe des Gefühls, deren der Meister selbst nie fähig gewesen wäre.

Doch das Bild verräth uns noch mehr; nicht bloß daß der Schüler den Meister überflügelte, auch wie er es soweit brachte, daß er ihn überflügeln konnte. Nicht dadurch, daß er nach Lehrern und Meistern so wenig als möglich fragte; nicht dadurch, daß er dem harten Joch der Schule sich nicht beugte oder sich so früh als möglich entzog; er wollte nicht fliegen, ehe er gehen konnte, er wollte nicht schon als Lehrling alles besser wissen und besser machen als andere; er hat nicht hochmüthig und eigensinnig alle Bahnen der Ueberlieferung gemieden, alte hergebrachte Typen der religiösen Kunst über Bord geworfen; er wollte nicht in ungesundem Streben nach Originalität etwas Neues schaffen um jeden Preis. Das ist moderne Art; auf solche Irrwege lockt ein lächerlicher Genialitätsdünkel heutzutage nicht selten begabte Jünglinge in der Welt der Künste und Wissenschaften. Raphael ist ein wahres Genie, darum demüthig und bescheiden;

er läßt sich schulen und meistern, er faßt mit Ehrfurcht und Hingebung die Hand seines Meisters und läßt von ihm sich einführen in die innersten Geheimnisse seiner Kunst, er strebt redlich und freudig weiter in der Richtung seines Meisters und ahmt ihn nach, auch nachdem bereits die eigene schöpferische Kraft in ihm erwacht ist. Als ihm der ehrenvolle Auftrag wurde, dies Verlobungsbild zu fertigen, da fällt es ihm gar nicht ein, mit der bisher üblichen Darstellungsweise zu brechen, es ganz anders machen zu wollen als sein Meister, da hört er keinen Augenblick auf die Verführerstimme des Stolzes: jetzt zeige es deinem Meister, daß du mehr bist als er, daß du ihn nicht mehr nöthig hast! Vielmehr schließt er sich bescheiden und pietätsvoll ganz an die Composition seines Meisters an und führt er diese durch mit Einsatz seiner besten Kraft, seiner individuellen Talente; so mißt er sich mit ihm in ehrlichem Wettkampf und so erringt er einen Sieg über ihn, der dem Schüler wie dem Lehrer, dem Sieger wie dem Besiegten zur Ehre und zum Ruhm gereicht, — auch dem besiegten Lehrer; denn wenn auch fernerhin der Name Raphael den Namen Perugino an Glanz weit überstrahlen wird, so bleibt es doch für Perugino eine unvergängliche Ehre, daß ein Raphael aus seiner Schule hervorging und daß ein Raphael, nachdem er schon völlig mündig geworden, noch ganz nach einer Vorlage seines Lehrers arbeitet.

Sic itur ad astra! Das ist der einzige richtige und gefahrlose Höhenweg; auf andern hat schon manches Genie den Hals gebrochen und manches gute Talent verzgebens nach oben gestrebt. Raphaels *Sposalizio* — welch' vernichtendes Urtheil spricht dieses jugendliche Meisterwerk über die modernen Kunstjünglinge, welche keine Raphaelen und keine Genies sind und sich mit zwanzig Jahren an religiöse Themathe wagen, ohne im mindesten darnach zu fragen, wie die großen Meister der Vorzeit dieselben behandelt haben, mit souveräner Verachtung aller Tradition, mit dem einzigen Bestreben, originell zu sein um jeden Preis.

Da fällt er mir immer wieder ein, der kostbare grüne Junge, der mich einst vor

Raphaels *Sirtina* aus allen Himmeln herabstürzte. Ich saß allein in dem ihr reservirten Saale und sah sie aus den Wolken herabschweben und pflog süße Zwiesprache mit St. Sixtus und Barbara und den beiden ernstblickenden, tief sinnigen Engelnknaben zu ihren Füßen. Da trat er herein, mit einem Gang und einer Haltung, welche das ganze Selbstbewußtsein eines Genies und die ganze Unreife seiner zwanzig Jahre verriethen, pflanzte sich auf vor dem Bild, betrachtete es zwei Minuten, drehte sich dann auf dem Absatz herum und sprach zu mir: „Na hören Sie mal, wenn das nicht dieser Raphael gemalt hätte, dann würde niemand mehr darnach fragen, — das hat denn doch bedeutende Fehler.“ Ich konnte ihm kein Wort erwidern; Staunen, Aerger, Enttäuschung und ein starker Lachreiz stritten sich zu sehr in mir. Aber zuletzt schämte ich mich tief unseres neunzehnten Jahrhunderts, das in seinem letzten Viertel solche Mißgeburten von Kritikerknaben hervorbringt. Raphael, der mit zwanzig Jahren in den Fußstapfen seines Lehrers wandelnd das *Sposalizio* schuf, und dieser kleine Gerngroß, der mit zwanzig Jahren an der *Sirtina* nichts mehr zu lernen und zu bewundern, nur zu tadeln und zu nörgeln findet, — dieser Gegensatz kam uns die ganze Kunstgröße der Vergangenheit und die ganze Kunstmißere der Gegenwart zum Bewußtsein bringen! —

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

II. Die Legirungen.

2. Die Messingarten.

Das Charakteristikum des Messings ist seine Zusammensetzung aus Kupfer und Zink. Letzteres Metall ist bedeutend billiger als Zinn und hierin liegt das Hauptgeheimniß der Entstehung dieser Legirung. Man wollte das theure Kupfer womöglich mit einem billigen Metalle legiren, ohne daß indeß die wesentlichen Eigenschaften des Kupfer, seine Dehnbarkeit, Zähigkeit und Geschmeidigkeit geschädigt würden, wie dies die Beimischung von Zinn ergibt, die nur ein Gußmetall

liefert. Das Zink, das viel billiger ist als Zinn, hat aber die gesuchten Eigenschaften. Man kann es bis zu 30 % dem Kupfer beimischen, und das letztere läßt sich vorzüglich hämmern, treiben, ziehen u. s. w., ja es wird geschmeidiger als im reinen Zustande. Von da ab verringert sich die Geschmeidigkeit und mit 50 % Zink wird das Messing auch nur mehr gießbar, aber es ist dann ein billigeres Metall als die edlere Bronze und thut dieselben Dienste für bestimmte Zwecke. So hat das Messing mehr einen handwerksmäßigen Charakter neben dem monumentalen der edlen Bronze.

Das Messing hat neben der letzteren noch gar kein Alter; erst vor ca. 120 Jahren lernte man es im Großen darstellen. (Einzelne mehr theoretische Proben kamen seit 1550 vor, wo der Nürnberger Erasmus Ebner diese neue Legirung machte und bekannt gab.) Wenn vor einigen Jahren der Apfelscherz mit dem „Messingbergwerk“ durch die Blätter gieng, so ist doch auch zu sagen, daß die Fachmänner es nicht als gerade ausgeschlossen erklären, daß nicht auch in der Natur richtiges Messing, also Kupfer mit Zink zusammen verschmolzen sich finden könnte. Eine andere Frage ist freilich, ob sich auch eine solche Menge dieser Legirung findet, welche ein eigentlich bergmännisches Ausbeuten ermöglichte. Das Messing schmilzt im Durchschnitt erst bei ca. 1000° Celsius. Es gibt Messing von nur einem Prozent Zinkgehalt bei 99 % Kupfer; es gibt aber auch solches bis zu 90 % Zink und nur 10 % Kupfer, dazwischen liegt eine ganze Scala der verschiedensten Produkte der Mischung dieser zwei Urmetalle. Selbstverständlich ist das Messing um so wohlfeiler, je mehr Zink dabei ist. Die Farbe geht allmählig vom Kupferroth (bei ca. 7—13 % Zink) in ein schönes Rothgelb über, von 13 % Zink ab bis etwa 16 % ist es schön goldig gelb, dann wieder wird es röthlich; die schönste Goldfarbe erhält es bei je 50 % Zink und Kupfer; von da nimmt es mit Zunahme der Zinkmenge allmählig eine weißere Farbe an. Bei 15—20 % Zink ist das Messing (=Blech) am meisten dehnbar, bei 28 % hat es seine höchste Festigkeit, bei ca. 60 % Zink

und darüber ist es ungemein spröde und für den Hammer völlig unbearbeitbar. Ein Messingdraht von einem Quadratmillimeter im Querschnitt trägt noch je nachdem 3000—4000 Kilo, ohne zu reißen. Wir führen nun einzelne Hauptarten des Messings an.

a) Das Rothmessing (der Rothguß) hat einen Kupfergehalt bis zu 80 % und darüber und eine schöne röthliche Farbe. Es ist die feinste und theuerste Messingart. Zu ihm zählen die Goldimitationen, deren Bleche besonders für das Prägen geeignet sind, also das Tombak (mit ca. 87 % Kupfer und 13 % Zink), das Similor, Chrysofalk, Pinchbeck, Dreide und Talmigold. Bei letzterem ist indessen vielfach ein eigentlicher Goldüberzug vorhanden, aber in außerordentlich dünnem Zustande. Aus den Rothmessingarten werden alle erdentlichen Arten von Schmuck- und verwandten Gegenständen hergestellt, meistens durch Druck, Prägen, Hämmern, Treiben u. s. w.

b) Das Tafelmessing, aus welchem Messingdraht und Bleche gemacht werden, hat von 27—37 % Zink; namentlich sind Messingbleche mit dem letzteren Gehalt außerordentlich dehnbar und also besonders geeignet für Bearbeitung mit dem Hammer. Dieses Blech wird zur Herstellung von solchen kirchlichen Gefäßen besonders viel verwendet bei welchen nicht Silberblech gewählt werden kann, also zu Kelchfüßen, Monstranzen, Ciborien, getriebenen Arbeiten aller Art und sonstigen Geräthen, welche nicht durch Guß hergestellt werden.

c) Das Gußmessing hat gewöhnlich einen noch höheren Zinkgehalt als das zu Draht und Blech dienende. Es ist indessen sehr verschieden an Qualität und Werth. Die niederste Stufe nimmt das ordinäre Gußmessing ein, welches, ohne daß man auf besondere Reinheit der beiden Urmetalle sieht, vielfach aus Messingabfällen u. s. w. dargestellt wird. Dies Messing gibt die gewöhnliche „Gelbgießwaare“, Fackelhähne, Mörser, Gehäuse, auch die meisten Leuchter. Das feine Gußmessing muß sich leicht gießen, mit Feile und Meißel leicht bearbeiten lassen und womöglich eine goldähnliche Farbe haben, um bei der Vergoldung

möglichst wenig Gold zu beanspruchen. Man rechnet hieher das Mosaikgold, Chrysofin, Musivgold, das französische Gussmessing und das englische Bristolmessing, aus welchen die feinen Metall-Uhrgehäuse, Statuetten und eine Menge sonstiger Luxusgegenstände gefertigt werden. Die härteren Messingarten sind das Yellowmetall, das Nichteis, Stora- und Deltametall, welche noch mehr als für Kunstwerke zu Maschinenteilen, Schiffsbeschlägen u. s. w. dienen müssen. Genau genommen ist die Zahl der Messingarten unbestimmt groß, da sich seine physikalischen Eigenschaften nicht bloß nach dem Verhältniß des Kupfer- und Zinkbestandes richten, sondern auch außerdem nach der Art und Weise, in welcher die Zusammenschmelzung erfolgt.

d) Die letzte, aber nicht viel vorkommende Art von Messing ist das Weißmessing (nicht zu verwechseln mit dem Weißguß, der zu den Bronzen zählt); hier ist der Zinkgehalt sehr groß; man macht aus ihm die Metallknöpfe und ähnliches. —

Hier sind noch anzuführen die unächten Vergoldungsstoffe, nämlich das unächte Blattgold und die Goldbroncefarben. Das erstere, welches gleich dem ächten Blattgold in den bekannten rothen Seidenpapierbüchlein verkauft und zum „Vergolden“ von verschiedenen Gegenständen gebraucht wird, ist durch Hämmern von Messingplättchen (mit ca. 15—23 % Zink) dargestellt. Um übrigens diese unächte Vergoldung haltbar zu machen, wird sie meistens mit einem dünnen, farblosen Firniß überzogen, welcher die Einwirkung der Luft abhält.

Die Broncefarben, oder genauer Farbenbronce, welche bald roth, bald weiß, bald goldgelb, bald grünlich aussehen, und die man zum Vergolden des Eisens, der Gypsfiguren sowie zum Druck der Tapeten, Goldtiteln u. s. w. verwendet sind gleichfalls hergestellt aus Messing, und zwar aus den Abfällen des unächten Blattgoldes, welches feinstens pulverisirt wird, daß es unter Anwendung eines entsprechenden Bindemittels mit dem Pinsel aufgetragen werden kann.

3. Das Neusilber.

Unter diesem Gesamttitel lassen sich am besten die Legirungen des Nickel mit Kupfer und Zink zusammenfassen. Hieher gehören vor allem die Silberimitationen unter dem Namen Neusilber, Argentan, Chinasilber, Alpaka, Alfenide u. s. w. Nichtiges Neusilber muß immer mehr als ein Viertel Nickel haben. Der Vorzug dieses Metalls ist seine außerordentliche Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Luft, des Wassers und selbst verdünnter Säuren. Der Nickelgehalt bei all' diesen Legirungen schwankt zwischen 12—26 %, der Kupfergehalt hat 50 bis 60 %, dazu kommt noch der Zinkgehalt, der mit dem des Nickels rivalisirt, bald mehr, bald weniger beträgt als Jener. Das gewöhnliche englische Neusilber z. B. enthält 63 % Kupfer, 19 % Nickel und 17 % Zink, die beste Mischung sei 50 % Kupfer und je 25 % Nickel und Zink. Ähnlich wie beim Talmigold ein feiner eigentlicher Goldüberzug auf dem Messing stattfindet, so kommt auch bei einigen Arten des Neusilbers (z. B. bei dem bekannten Christofle) auf das eigentliche Metall eine dünne Schicht (ca. 2 %) ächten Silbers.

Es gibt indeß auch Neusilberarten, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, oder Ersatzlegirungen für reines Silber, bei welchem wenigstens ein nennenswerther Prozentsatz von letzterem selbst verwendet ist. Wir nennen das Tiers-Argent, welches in Paris sehr viel vorkommt und bei 66 % Aluminium 33 % Silber enthält; ferner eine andere Mischung von Zink und Silber im gleichen Verhältniß, sodaß das Argent francais aus der Firma Huolz mit 20 bis 40 % Silber, 37—55 % Kupfer und dem Rest Nickel. Diese letzteren Arten sind eigentlich Silberlegirungen und haben auf lange Dauer das Aussehen des Silbers. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie in solchen Ländern, wo ein größerer Bedarf an kirchlichen Geräthen ist, allerlei Verwendung auch auf diesem Gebiete finden an Stelle des theureren Silbers.

Die Schweizer (gelblich werdenden) Scheidemünzen sind durchschnittlich aus 10 % Silber, 55 % Kupfer, 25 % Nickel

und 10 % Zink hergestellt. Unsere Nickelmünzen dagegen enthalten nur ein Theil Nickel auf drei Theile Kupfer; der Name „Nickelmünzen“ kommt einmal daher, daß ihr Werth in erster Linie durch den Nickelgehalt bedingt ist, und zweitens daher, daß wegen der starken färbenden Kraft des Nickels die Münzen weit mehr Nickel als Kupferfarbe tragen.

Zum Schluß erwähnen wir noch die Legirungen: *Aluminiumbronze* (95 % Kupfer und 5 % Aluminium), von solch' prachtvoller Goldfarbe, daß man sie vom reinen Gold nur bei unmittelbarer Vergleichung unterscheiden kann, von großer Härte. *Britanniametall*, eine Legirung von Zinn mit Antimon und das Schrot- und Letternmetall (der Hauptsache nach Blei mit der Hälfte Zinn aus Zinn und Antimon).

Die Mischung eines Metalls (z. B. Gold, Silber u. s. w.) mit Quecksilber nennt man nicht Legirung, sondern *Amalgam*. Diese Mischungen vollziehen sich leicht, indem man fein geriebenes Gold zc. zc. in kaltem Zustande dem Quecksilber beimengt. Das Ganze nimmt dann die Farbe des Quecksilbers an. Diese Amalgame sind u. a. nöthig zu Feuervergoldung und -Versilberung.

Hiermit haben wir das Material der Metallarbeiten besprochen: die verschiedenen hauptsächlich Metalle und deren Legirungen. (Gehen wir nun über auf die Art der Bearbeitung derselben.)

(Fortsetzung folgt.)

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

(Fortsetzung.)

3. Die Periode 1450—1530 wird für die deutsche Plastik mit Recht eine zweite Blüthezeit genannt. Die italienische Kunst des Quattrocento hat auf die deutsche Kunst nachhaltig eingewirkt. Die deutschen Künstler hatten so acht „ultramontane“ Tendenzen. Dabei wurde aber deutsche Eigenart nicht verleugnet. Besseres Eingehen auf die Natur, geistige Vertiefung, Wiedererstehen der Blüthe deutscher Plastik im 13. Jahrhundert, nicht Zurückgehen auf die Antike (welch' letzteres nicht einmal präzis die italienische Kunst dieser Zeit bezeichnet), das heißt deutsche Renaissance. (Gegenüber den anatomischen Schwächen und Fehlern der gothischen Figuren aus dem 14. Jahrhundert (S: Form des Körpers) modellirt die Plastik dieser Periode Tant eines gesteigerten, auf emsiger Naturbeobachtung begründeten Fortschrittes die Gestalten besser, stellt sie kräftig und lebenswahr hin, wenn auch kleine Krümmungen da und dort noch bemerklich sind. Die Behandlung des Nackten ist besser. Die Gestalten



Delbergsgewölbe. Aus gebranntem Thon in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

gewinnen entschieden an geistigem Ausdruck und seelischer, gemüthsvoller Vertiefung ohne großes Pathos. Auch sind sie individuell gehalten. Deutsche Wahrheit mit italienischer Schönheit, Naturtreue ohne Nothheit, technisch-formale Weiterbildung mit geistiger Durchdringung, kurz ein mehr idealisirter Realismus tritt uns jetzt entgegen. Diese Züge finden sich meistens in unserem Werk. Wir finden einen gesunden Realismus. Die Behandlung des Christuskörpers bis auf Rippen und Adern, der weiblichen und männlichen Hände, von Hals, Kinn und Haar, der Köpfe, die theilweise äußerst charakteristisch sind, besonders bei den Häschern am Delberg, die einzelnen individualisirten Gesichter, die Darstellung der schlafenden Jünger, besonders des Jakobus: alles ist lebenswahr und Zeichen eines tüchtigen Naturstudiums. Da stehen kühn und fest die Häfcher. Das sind Leute vom niederen Volk, wie sie lebten und lebten, genommen wohl auch aus Passionsdarstellungen, unter den Blechhauben „zu allem fähige“ Landsknechte. Interessant sind auch die zwei frazenhaften Glaktöpfe und der ingrimmige Jude mit seiner Pharisäermühe. Ebenso wahr in Ausdruck und Haltung sind die unteren, besonders weiblichen Gestalten. Der Realismus zeigt sich auch darin, daß der Meister es nicht verschmäht, die meisten Figuren in gut drapirter zeitgemäßer Gewandung vorzuführen. Bei allem Realismus aber sehen wir nichts Uebertriebenes, Ungesundes, Manirirtes, was unser Auge beleidigte. Plastische Ruhe liegt auf dem Ganzen; kein Uebermaß in Bewegung oder Ausdruck. Der Meister weiß dem einfachen Material Geist und Leben einzuhauchen. Gemüthsrohheit, Indolenz, Unternehmungslust, Falsch-

heit und Schadenfreude lagert auf den Gesichtern der nächtlichen Schaar bis hinauf zu der Verbrecherphysiognomie des Judas. Auf den schlafenden Aposteln (besonders Johannes) liegt nicht Gleichgültigkeit, sondern die lähmende, bittere Erfahrung der letzten Stunden. Der göttliche Dulder schaut voll Schmerz und Ergebung nach oben. Die friedliche Todesruhe des Heilandes im untern Bild ist ergreifend. Der angstvolle und doch mit Ergebung gepaarte Schmerz der Frauen, die sich theilweise enge an einander anschniegen, rührt uns. (Ganz hervorragend die äußerste Gestalt rechts vom Beschauer aus!) Das sind nicht bloß natürliche, das sind religiöse Bilder, die Volk und Priester zu inniger Andacht stimmen können beim heiligen Opfer. Nehmen wir dazu die schöne, symmetrische Gruppierung, die Konzentration um die Hauptperson, die gute perspektivische Verkürzung der oberen Häfcherfiguren, so dürfen wir unser Werk etwa der Mitte jener zweiten Blüthezeit deutscher Plastik (ausgehendes 15., beginnendes 16. Jahrhundert) zutheilen.

4. Der Zeitbestimmung näher führt uns eine kurze Betrachtung der Bewaffnung, Kleidung und Faltenbehandlung.

a) Wir haben vor uns bewaffnete Landsknechte, deren Verfassung als stehender Söldnertruppen von Kaiser Maximilian I. um 1490 zum Abschluß kam. Die ungefähr seit 1300 gebräuchliche Kopfbedeckung, Hut oder blecherne Bedenhaube findet sich mehrfach auf unserem Bilde. Mit der größeren Verbreitung der Feuerwaffen kamen dazu gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einfache, vorn geöffnete oder gesichtsreihe Sturmhäuben, geschienter Halsberg, Achselstücke, das Oberarmzeug nebst Hand-



Grablegung Christi. Aus gebranntem Thon in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

schuhen (Häuslinge), Brust- und Rückenstücke (Müras) mit längeren oder kürzeren Reintaschen. Die Schutzdecken der Oberschenkel werden offen gelassen. An die Kniekapfel reihen sich meist die Schutzdecken der Unterschenkel (Unterbeidlinge) an. Die Schamkapfel kommt erst seit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts auf. Neben den Landstrechtspießen erhalten sich die schon lange im Gebrauche stehenden Morgensterne bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Streithämmer und Streitärte (auch auf unserem Bilde neben den Morgensternen, Spießen und Lanzen) sinken mehr und mehr in ihrer Bedeutung (vgl. darüber Weiß, Kostümkunde, I. Abt. 14.—16. Jahrhundert, S. 269 u. 739 ff.). *Fiat nunc applicatio!* Sie wird unsere Datirung nicht zügen strafen!

b) Die italienische Plastik des Quattrocento behandelt die Gewandung als die äußere Hülle, welche die Form des Körpers erkennen läßt. Anders die deutsche Plastik im 15. und besonders im 16. Jahrhundert. Die Gewandung wird wie in der bisherigen Plastik immer noch als etwas Selbständiges dargestellt ohne genügende Rücksicht auf die Körperformen. Alte Gewandung tragen auf unserem Bilde Christus, Joseph und Nikodemus, auch theilweise die Apostel. Neben dem Tappert (ein sich mehr und mehr verkürzender Ueberzieherrock), welcher im 15. Jahrhundert sich mehr einbürgerte, wurde noch der lange, haushügelige Mantel von den Männern getragen. Einen schraubenartigen (d. h. vorn geöffneten) Tappert, wie er 1450—1500 Mode wurde (vgl. Weiß a. a. O. S. 214), scheint der schlafende Petrus zu tragen. Von den Frauen wurden gerade in der angegebenen Zeit neben den schraubenartigen Oberkleidern zum Theil als Kopfschmuck faltige Umhänge, schleierartige Behänge benützt, wodurch mehr und mehr das Haar verdeckt wurde. Ein charakteristisches Kleidungsstück ist besonders die Mise, ein Tuch, welches zur Verhüllung von Hals und Arm speziell von älteren, verheirateten Weibern getragen wurde seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, seit der Mitte des Jahrhunderts aber oft geträufelt, so daß die Gestalt ein klosterhaftes Aussehen erhielt (vgl. Weiß a. a. O. S. 227). Eine solche „Nonne“ haben wir auf unserem Bilde rechts von Johannes. Ähnliche Mise, welche die Haare theils ganz bedeckten, theils noch etwas sehen ließen, vgl. bei Mode a. a. O. S. 128 f. u. 194, auf der Tafel des Scheyererschen Grabdenkmals zu S. 133 f., vgl. die Trachten der weinenden Frauen, welche dem kreuztragenden Heiland folgen, an der Portallunette des Apostelthores an der Stiftskirche von Stuttgart vom Jahre 1494 u. a. So führt uns wiederum diese Seite der Betrachtung in unsere Zeit.

c) Wir glauben, daß die Thontechnik besonders in Bewaffnungs- und Bekleidungsbehandlung, wie wir vergleichsweise sehen, nicht viel abstand von der in der Stein- und Holzschnitztechnik. Deshalb stützen wir unsere Zeitbestimmung besonders durch Hervorhebung der Faltenbehandlung. Anfangs des 15. Jahrhunderts liegen die Gewänder noch straffer am Leib, die Gewandfalten sind ungebrochen, rundlich, fließend, der Mantelsaum ist spiralliniert gehalten. In der Mitte des Jahrhunderts sind die Falten ein-

geschnitten, die Bauschung ist wulstiger, die etwas gebrochenen Falten laufen unregelmäßiger. Am Ende des Jahrhunderts werden die Falten schwerer und röhrenartig wulstig. Es beginnt die, wenn auch noch nicht gerade harte Knitterung. Die schweren, tief geschnittenen, edigen, stark geknitterten und gebrochenen Falten aber, wobei der Künstler besonders seine Virtuosität in der Drapirung zeigen will, bringt der Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Anwendung dieses Schemas, das aus der Anschauung abstrahirt ist, auf unser Bild (in erster Linie die untere hintere Gruppe) dürfte unser Werk etwa dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zuweisen. Damit sind wir einen Schritt weiter gekommen auf formal-technischem Boden und begnügen uns vorerst damit: unser Werk stammt aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Wer aber ist der Urheber? (Fortf. folgt.)

Literatur.

Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg. Von Dr. Alfred Schröder, Domvikar. Sonderabdruck aus „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. XXIV. Jahrgang. 1897. Augsburg 1898. Druck der J. P. Himmer-schen Buchdruckerei.“

Im fränkischen Reiche hatte während des achten und neunten Jahrhunderts der Domklerus allenthalben eine Art klösterlicher Verfassung angenommen und führte demgemäß nach Art der Mönche ein gemeinsames Leben. Auf diese Zeit greift der Verfasser obiger kleiner aber interessanter Schrift zurück, und würdigt so die Kreuzgänge der alten Dome nach Entstehung, Zweck und Anlage, zuerst im Allgemeinen und dann in eingehender Weise den Domkreuzgang in Augsburg. Das gemeinsame Leben brachte es mit sich, daß sich die Anlage der Wohnräume für den Domklerus völlig der Klosteranlage näherte, daher auch der gleiche Name: claustrum oder monasterium. Der Verfasser behandelt dann die verschiedenen Veränderungen, welche der Domkreuzgang in Augsburg erfahren hat. Seine jetzige Gestalt hat er durch einen Umbau erhalten, welcher sich nachweisbar über die Jahre 1479—1510 erstreckte. Den Plan hiezu entwarf der Erbauer der Ulrichskirche in Augsburg, der „viel kunstreiche Architekt“ Burkhard Engelberger von Hornberg. Er diente vorwiegend sepulcralen Zwecken, indem in demselben der Domklerus beigesetzt wurde.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothguss, von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmann,

Gelb- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Kavensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Kavensburg.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1898.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

B. Die Bearbeitung der Metalle.

Haben wir im Bisherigen die Metalle charakterisirt, welche für kirchliche Geräthschaften in Betracht kommen, so ist damit das Material besprochen. Nun haben wir auf die Bearbeitung selbst überzugehen. Da die Art der Herstellung eines Metallwerkes von wesentlichem Einfluß auf den künstlerischen Werth desselben ist, so ist die Kenntniß der Hauptarbeiten der Metallurgie dafür unumgänglich notwendig. Es gibt nirgends mehr als auf diesem Gebiete neben den herrlichsten Erzeugnissen der edlen „Kleinkunst“ — das der specifische Name für Bronze-, Gold-, Silber- und verwandte Arbeiten — eine Masse Puschwerk, Fabrikarbeit im niedrigen Sinne und Schwindelprodukte. Und gerade unsere Zeit leidet in dieser Beziehung Traurigeres, als man in weiten Kreisen ahnt und erkennt. Freizügigkeit und schrankenlose Konkurrenz haben dieser edlen Kunst schwer geschadet. Da ist es nicht selten vorgekommen, daß ein Geselle, der das Handwerksmäßige an derselben sich eben zur Noth angeeignet hat, der aber von der Kunst dieses Berufes nicht eine Ahnung besitzt, sich selbständig macht und durch die bekannten Mittel, oft mit Unterstützung von geistlicher Seite, auf dem Lande, aber auch in der Stadt, seinem eigenen, ihm hundertfach überlegenen Prinzipal oder andern Künstlern in ihrem Fache die unsauberste Konkurrenz macht und sich Aufträge ergattert, die sein Können und Wissen thurmhoch überragen, so daß der Kenner die Hände über dem Kopfe zusammenschlägt. Oder ein anderer, der

nicht einmal das Fach als Lehrling technisch kennen gelernt, etablirt einfach ein „Geschäft“ oder „Atelier“, in welchem auch das letzte und geringste Stück anders, meist Fabrik-Vertrieben bezogen ist; er gerirt sich als Kunst- und Sachverständiger, und seine ganze Arbeit ist die eines Zwischenhändlers, der bloß vom Profit durch Preisaufschlag gegenüber dem Käufer und durch Antheilprocente seitens des Großbetriebs sein Geschäft macht, wobei die betr. Kirchengemeinde, bezw. der wohlmeinende Stifter den leidenden Theil darstellen. Wie oft kommt es ferner vor, daß alte und uralte kostbare Metallfachen dem nächsten besten Klempner oder Flaschner übergeben worden sind, der vielleicht den ehrlichsten Willen hatte und seinen lokalpatriotischen Stolz darein setzte, die edlen Geräthe „renoviren“ zu dürfen, der aber durch grobe und falsche Löthungen, durch Ersatz schadhafter Theile mit grobem Blechbesläge, durch Entfernung oder Zerstörung unverstandener Emailtheile, durch An- und Aufsetzung stilwidriger und stilloser Theile u. s. w. kirchliche Metallwerke von edelster Art geradezu barbarisch mißhandelte, zerstörte und entwerthete! Die Meister der Metallurgie, in deren Hände später dann solche Gegenstände so manchmal kommen, könnten hierüber ganze Register führen. Und wenn auch im Anfang und der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hierin gerade am meisten gefehlt und unnenbarer Schaden angerichtet worden ist, so ist das Geschlecht der Geschäftsleute dieser Art — aber leider auch der Arbeitgeber! — heute noch lange nicht ausgestorben. Wollte man die Neuanfassungen und Renovationen auf dem Gebiete der edlen kirchlichen Metallurgie seit den letzten 40—50 Jahren gründlich mustern, es würde sich eine

traurige Kollektion minderwerthiger, gänzlich unkünstlerischer und kunsthandwerkswidriger Stücke zu einer förmlichen Ausstellung vereinigen lassen! Würden aber der oder die betreffenden Arbeitgeber und Besteller eine Ahnung von der Technik der betreffenden zu restaurirenden oder neuanzufertigenden Arbeiten, als Kelche, Monstranzen, Reliquiarien, Kreuze u. s. w. gehabt haben, so wäre vieles vermieden, vieles besser gemacht worden. Darum ist es gewiß nicht überflüssig, wenn Jeder, den es angeht, und das ist in erster Linie der Geistliche, sich denjenigen Einblick in die Technik der Metallbearbeitung erwirbt, welcher ihn in den Stand setzt, in allem Wesentlichen aus eigenem Urtheil mitbestimmen zu können. Um ihn in diesen Stand zu setzen, sollen im folgenden die Hauptarten der Metallbearbeitung erklärt und charakterisirt werden.

Es kommen hier hauptsächlich zwei verschiedene Arten der Metallbearbeitung in Betracht. Die eine erfolgt auf Grund der Schmelzbarkeit des Metalls durch den Guß; die andere auf der Geschmeidigkeit des Metalls durch Hämmern, Schmieden, Walzen und Pressen. Obgleich historisch genommen die letztere Art der Metallbearbeitung zuerst käme, so empfiehlt es sich gleichwohl aus einem praktischen Grunde, die Gußarbeiten zuerst zu behandeln.

1. Die Metallverarbeitung auf dem Wege des Gießens.

Der Guß wird bekanntlich dadurch bewerkstelligt, daß man das entsprechend dünnflüssige Metall in eine widerstandsfähige Form gießt, in welcher es erkaltet, um dann die Gestalt zu besitzen, welche dem inneren Hohlraum der Form entspricht. Kleinere Gußstücke, besonders wenn es sich um geringwerthiges Metall handelt, werden massiv, d. h. so gegossen, daß das Ganze ein zusammenhängendes, höhlenloses, dichtes Stück Metall ist. Bei größeren und mittleren Werken werden aber hohle Güsse gemacht, so daß sich inmitten des Gußwerkes, der Statue u. s. w. ein mehr oder minder beträchtlicher Hohlraum findet. Dem letzteren korrespondirt der „Kern“ der Gußform, während die der Oberfläche des Gußstückes entsprechende

Umhüllung desselben der „Mantel“ heißt. Der primitivste Hohlguß ist die Glocke — der Form nach; ähnlich ihr sind alle größeren Statuen, Säulen und sonstige Gußbildwerke innen hohl. Die Gründe für den Hohlguß liegen sehr nahe: Ersparniß an Material und Gewicht. Natürlich kommt dieser Hohlguß in allen möglichen Stärken vor. Es ist eine verhältnißmäßig geringe Dike des Gusses nötig, um dem Kunstwerk eine relative Unzerstörbarkeit zu sichern, — je nach dem Gußmaterial. Große, kolossale Monumente werden in Theilstücken gegossen und dann zusammengefügt. Es ist selbstverständlich nicht Sache dieser Zeitschrift, das Speziellere über die verschiedenartige Schmelzbarkeit der Metalle, über die Erzielung der nötigen Dünnflüssigkeit, über Gußformen und Kerne, Modelle und Schablonen, Schmelzöfen und Tiegel und das Arbeitsverfahren bei dem Gießen selbst auszuführen. Wer sich hiefür interessiert, kann das Nähere in den Werken von Ledebur, Schubert u. a. über Metallurgie nachlesen, das Historische bei Buhr, Geschichte der technischen Künste u. a.

Der Guß erzielt Formen von höchster Dauerhaftigkeit. Aber, da das Metall durch den Guß spröde wird und Poren bekommt, so ist es für den Hammer nicht zu bearbeiten, wird vielmehr durch denselben zertrümmert. Außerdem ist es der Oxydation sehr zugänglich. Letzteres hat gerade für den echten Bronzeguß den Vortheil der Patina-Bildung.

Das Gußverfahren hat zwei Seiten: die künstlerische und die fabrikmäßige. Ein Zweig der Kunst ist es dann, wenn es sich um die Herstellung eines einzigen und einzigartigen Werkes handelt, also z. B. eines großen Monumentes, eines Denkmals, einer Statue, eines Grabmals, Brunnenwerkes, Epitaphs u. s. w. In diesem Fall steht das Gußwerk selbst über dem Schnitzwerk, das von Meisterhand kommt. Es ist ein Originalwerk wie das unmittelbare Gebilde des Künstlers, und das Material des Metalls samt der Arbeit des Gusses sind einzig und allein zu dem Zweck gewählt worden, damit das Kunstwerk eine längere Dauer habe als ein Werk von Holz oder Stein. Der Künstler muß mit

eigener Hand vorher das Modell schnitzen oder modelliren, so daß das Modell das eigentliche ursprüngliche Kunstwerk ist. Nach diesem wird dann als Negativ die Form zurechtgerichtet für den Guß, und wenn dieser vollendet ist, so hat das Modell seinen Dienst gethan, da es ausschließlich ad hoc gefertigt wurde. Das gegossene Werk existirt als das eigene und einzige Original und hat das Recht, als solches, als das Meisterwerk angesehen zu werden. Natürlich ist die Herstellung eines solchen Erzmonumentes theurer als die aus jedem anderen Material. Das Modell kostet so viel als sonst die Originalherstellung eines Schnitzwerks in der gleichen Größe, dazu kommt die Form, das Metall, der Guß, die letzte Bearbeitung desselben und die entsprechende Fundamentirung, Umkleidung u. s. w. u. s. w. Erzmonumente nehmen deshalb stets den ersten Platz ein, es müßte denn sein, daß z. B. ein Steindenkmal durch besondere Qualität des Materials, Marmor oder carrarischer Marmor in größeren Dimensionen, sich auszeichnet.

Aber die Gußbehandlung des Metalls hat eine andere Seite: die Fabrikmäßigkeit. Mit den sogenannten vollständigen Gußformen kann man ein- und dasselbe Stück in ungezählter Menge abgießen, so daß man nur Ein Modell braucht für hundert gleichartige Güsse. Und das wird besonders in der Neuzeit ganz außerordentlich ausgenützt. Es werden z. B. Heiligenstatuen, Christusfiguren, ja ganze Kreuzwegstationenbilder, ferner Leuchter, Kreuzfigür u. s. w. gegossen und zu Dutzenden und Hunderten in den Handel gebracht, wobei in erster Linie die Billigkeit den Ausschlag gibt. Kleinere Devotionalien, z. B. Weihwasser-Gefäße, Hausaltärchen, Statuetten, welche aus Metall, meistens aus Zinnmischungen gegossen sind, u. s. w., kommen fast massenhaft in den Handel. Vom künstlerischen Standpunkt wird man allerdings solche fabrikmäßige Herstellung von Figuren u. s. w. nicht empfehlen und gutheißen können, insbesondere, wenn das Metall selbst noch recht minderwerthig ist. Andererseits aber darf man auch nicht zu streng sein. Wenn z. B. ein großes Metallwerk, sagen wir z. B. der Kolossaljarg eines früheren Fürsten

von Thurn und Taxis, der in der Regensburger Gruft steht, Dutzende, ja vielleicht Hunderte von gleich großen Krabben, Nialen, Kreuzblumen u. s. w. aufweist, dann ist es klar, daß es noch kein Abgehen von der Kunst, bezw. dem Kunsthandwerk ist, falls alle diese gleichartigen Stückchen gegossen und dem ganzen Werke, das im Uebrigen getrieben ist, einverleibt werden. Denn sie sind ja alle zusammen doch nur für das Eine Werk gegossen. Auch das geht an, wenn z. B. die Füße und Schäfte von Altarleuchtern, weil ganz gleichförmig, nach derselben Form gegossen sind, vorausgesetzt, daß der Stil darin sich recht schön ausprägt und daß der Guß (natürlich aus einer anständigen Metallmischung) gründlich und verständnißvoll durch den Eiselenr nachgearbeitet ist. Aber zum bloßen Handwerk ohne Kunst und ohne Geschmack wird es, wenn z. B. ein Metallgeschäft mit ein paar Dutzenden von kleineren und größeren gekauften Gußformen, die nach Belieben, oft in der stilwidrigsten Weise zusammengesetzt werden, alle seine neuen Bestellungen ausführt. Es wäre nicht schwer, z. B. Leuchter zu finden, bei welchen etwa für den Fuß eine romanische, für den Schaft eine gothische, für Knauf und Krönung eine Renaissance- oder eine modern-stillose Gußform verwendet wurde. Oder man könnte mit Leichtigkeit aus der dutzendfach wiederholten und abgegossenen Kelchfuß-Form und ähnlichem auf das „Atelier“ schließen, welchem diese Kelche entstammen. — Von einer Nachbearbeitung des Gusses ist meistens keine Rede; so wie er aus der Form kam, wird er belassen, roh, unsauber, unfertig. Hier ist der Metallguß zum niedrigen Handwerk geworden. Wir werden über die Verwendung von Gußarbeiten zu Kelchen, Ciborien und Monstranzen noch bei Gelegenheit uns zu äußern haben und beschränken uns hier auf den Satz: nur dann kann ein Metallgußwerk, welches in vielen Exemplaren hergestellt und in den Handel gebracht wird, noch einen Anspruch auf die Ehre eines kunstgewerblichen Erzeugnisses machen, wenn 1. das Original ein wirkliches Meisterwerk und zwar speziell für den Metallguß gearbeitet ist; 2. wenn das Material nicht

minderwerthig ist; 3. wenn der Guß sorgfältig von Hand nachgearbeitet — eifert — ist. (Anmerkung folgt.)

Albrecht Dürers Stellung zur Reformation.

Von E. Drexler, Ravensburg.

Unter allen Künstlern, die unser deutsches Vaterland hervorgebracht hat, erfreut sich keiner auch heute noch einer so allgemeinen Beliebtheit wie Albrecht Dürer. Es ist keine Uebertreibung, wenn ihn Woltmann und Wörmann (Gesch. d. Malerei, II. Band, S. 370) den „gründlichsten und charaktvollsten, den gedankentiesten und phantasiereichsten Künstler seiner und aller Zeiten“ nennen. Sein Schaffen ist kein leeres Formenspiel, sondern der Ausdruck und Widerschein dessen, was in seinem Innern vorging, seine Bilder spiegeln die Tiefe seines Geistes und seines echt deutschen Gemüthes wider. Bei wenigen Künstlern ist Werk und Persönlichkeit so enge verknüpft, wie bei Dürer. Daher ist ein richtiges Verständniß seiner Schöpfungen ohne die Kenntniß seiner Persönlichkeit, seiner inneren Stimmungen und Wandlungen, vor allem seiner religiösen Anschauungen ein Ding der Unmöglichkeit. So hat auch die vielfach diametral entgegengesetzte Auslegung gerade seiner religiösen Hauptwerke zum großen Theile ihren Grund in der Verschiedenheit der Beurtheilung seiner kirchlichen Stellung.

Ueber Dürers Glaubensbekenntniß ist viel geschrieben und gestritten worden.¹⁾ Die weitgehenden Aufstellungen des sonst so schätzenswerthen Dürer-Biographen M. Thausing, der unseren Maler als den evangelischsten aller Künstler darzustellen versucht hat, haben auf katholischer Seite,

¹⁾ Eine Uebersicht über die einschlägige Literatur bietet Danko, Alb. Dürers Glaubensbekenntniß, Theol. Quartalschr. 1888, S. 244 ff.

— Von protestantischer Seite behandelt die Frage am ausführlichsten M. Zucke, Dürers Stellung zur Reformation. Erlangen 1886. — Die bereits in zweiter Auflage erschienene Broschüre des katholischen Autors A. Weber, A. D., sein Leben, Wirken und Glauben (Regensburg 1894), hat eine scharfe, leider zum großen Theil verdiente Kritik durch M. Zucke in „Beiträge z. bayer. Kirchengesch.“, Bd. I, 1895, Heft 6 und A. Lange in den „Grenzboten“, 55. Jahrgang, 1896, Nr. 6, erfahren.

wo Dürer in der letzten Periode seines Lebens namentlich auf Grund seiner Kunstthätigkeit und gewisser — freilich mit Unrecht beigezogener — Aeußerungen seines Freundes Pirtheimer fast allgemein zu den nachmaligen Gegnern der Reformation gezählt wird, eine heftige Opposition hervorgerufen. Die Sache selbst brachte es mit sich, daß die konfessionelle Polemik manchmal nur zu stark in den Vordergrund trat. In seinen „Wiener Kunstbriefen“ (Leipzig, 1884) klagt Thausing, daß, während England und Frankreich wetteifern, den Namen Dürers zu verherrlichen, dieser seinen Landsleuten gut genug sei, um zu einem Schibboleth ihrer konfessionellen Zwistigkeiten zu dienen. Daß er daran zum Theile selbst die Schuld trägt, ist bereits angedeutet worden. Uebrigens hat er am genannten Orte (S. 99 ff.) der katholischen Auffassung anerkenntnisswerthe Zugeständnisse gemacht. — Eine kritische Untersuchung des gesamten einschlägigen Materials soll dem verehrlichen Leser einen Einblick in die Sachlage gewähren.

Albrecht Dürer war einer der edelsten Charaktere seiner Zeit, ein Mann von aufrichtiger Frömmigkeit, von seltener Treue und Ehrlichkeit. Von seiner frommen Gesinnung geben eine Reihe von kleinen religiösen Inhalts, die er in den Jahren 1509 und 1510 verfaßt hat, Zeugniß.¹⁾ So mahnt er zur christlichen Vorbereitung auf den Tod mit den Worten:

Wiemol es forchtsam ist zu sterben,
Langs Leben thut nit allweg werben
Göttliche Gnad und Innigkeit,
Mehrt aber dick das höllisch Leid.
Dem die Stund seines Todts allweg
Wohlbetracht in sei'm Herzen lög,
Und sich all Tag zum Sterben schickt,
Den hatt göttlich Gnad angeblickt,
Und würd in dem rechten Fried stahn,
Den Gott gibt und Welt nit geb'n kann.
Darum, welcher recht leben thut,
Der überkummt ein' starken Muth,
Und ihn erfreut des Todes Stund,
Darin ihm Seligkeit wird kund. u. s. w.²⁾

¹⁾ Die Jahreszahlen zeigen, daß diese Gedichte nicht als Beweismittel für den Katholizismus Dürers nach der Reformation zu gebrauchen sind, was Weber, um nur Ein Beispiel anzuführen, mit Verschweigung des Datums fertig gebracht hat (II. A. S. 97).

²⁾ Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von A. Lange und F. Fuße, Halle a. S. 1893, S. 92 (im folgenden unter „Nachlaß“ citirt).

Eine Anrufung der schmerzhaften Mutter lautet:

Mutter Gottes, Du reine Maid,
Ich bitt Dich durch großes Leid,
Daß Du hättest mit großer Klage,
Da Dein tot's Kind vor Dir lag,
Komm mir zu Hilf in meiner Noth
Durch Jesu, Deines Sohns, bitterm Tod.¹⁾

In ähnlicher Weise wendet er sich an St. Barbara, Katharina, Martinus u. s. w. — Ebenso bezeichnend ist der Wahlpruch, den er unter sein jugendliches Selbstportrait vom Jahre 1493 schrieb:

„My Sach, die gat, als es oben stat.“

womit er sein Schicksal Gott anheimstellte. Kindliche Dankbarkeit athmen die Aufzeichnungen in seinem leider nur in einem Bruchstücke erhaltenen „Gedenkbuch“ aus der Zeit von 1502—1514 über den Tod seines Vaters und mehr noch über die tief religiöse Lebens- und Erziehungsweise seiner Mutter und deren erbauliches Hinscheiden, nachdem sie „mit allen Sakramenten versehen und aus päpstlicher Gewalt von Pein und Schuld absolvirt“ worden war.²⁾

Obwohl Dürers mehr nach innen gerichtete Natur ihn von jedem öffentlichen Auftreten zurückhielt, so nahm er doch an den äußeren Ereignissen stets regen Antheil. Ausgestattet mit einer für dazumal ungewöhnlichen Bildung und im trauten Verkehr mit den politisch und geistig hervorragenden Männern seiner Zeit lebend, mochte er den brennenden Fragen der damaligen Welt ein volles Verständniß entgegenbringen. Befreundet vor allem mit den humanistischen Kreisen seiner Vaterstadt Nürnberg, deren Haupt der einflußreiche Rathsherr Willibald Pirckheimer war, hatte er deren Ideen ganz in sich aufgenommen. Als daher Luther im Oktober 1517 öffentlich auftrat, war Dürer einer der ersten, die ihm zujubelten, und er konnte nicht umhin, dem rasch berühmt gewordenen Augustinermönche durch Zusendung von Kunstblättern persönlich seine Anerkennung auszudrücken, worauf Luther dem Meister durch Christoph Scheurl danken ließ.³⁾ Auch in der darauf-

folgenden Zeit wird Dürer wiederholt unter denjenigen genannt, die sich um den Reformationsprediger Wenzel Link zu versammeln pflegten und „alle nach einem lutherischen Grusse schmachteten“ (omnes salutis Martinianae cupidissimi).¹⁾ — Ein weiteres Zeugniß seiner Begeisterung für den „neuen Herold der Wahrheit“, wie Luther von den Humanisten genannt wurde, ist Dürers Brief an Spalatinus,²⁾ den Kaplan des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, vom Anfang des Jahres 1520, aus dem wir ersehen, daß der Kurfürst dem Künstler eine Schrift Luthers zugeeignet hatte. „Deshalb bitte ich“, schreibt Dürer, „Gw. Ehrenwürden wollen Seinen Kurfürstl. Gnaden meine unterthänige Dankbarkeit nach dem Höchsten anzeigen, und seine Kurfürstliche Gnaden in aller Unterthänigkeit bitten, daß er ihm den loblichen Doktor Martin Luther befohlen laß sein, von der christlichen Wahrheit wegen, daran uns mehr leit, denn an allen Reichthümern und Gewalt dieser Welt; das denn alles mit der Zeit vergeht, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilft mir Gott, daß ich zu Doktor Martinus Luther komm, so will ich ihn mit Fleiß konterfeien und in Kupfer stechen,³⁾ zu einer langen Gedächtniß des christlichen Manns, der mir aus großen Knechten geholfen hat. Und ich bitt Euer Würden, wo Doktor Martinus etwas Neues macht, das deutsch ist, wollt mirs um mein Geld zusenden.“ — Mit größtem Eifer also sammelte er die Schriften Luthers und zeigt sich in denselben Briefe an Spalatin auch erbötig, diesem eine Neuauflage des „Schutzbüchleins Martini“ (gemeint ist die 1519 von Laz. Spengler anonym herausgegebene „Schuttschrift und christliche Antwort“) zuzusenden. „Aber wißet“, fügt er bei, „daß dies Büchlein, wiewohls hie gemacht ist, auf den Kanzeln für ein Ketzerbüchlein, das man verbrennen soll, verrufen ist worden, und schmäzlich wider den geredet, ders ununterschieden (anonym) aus hat lassen gehen. Es hats auch Doktor Eck, wie man sagt, öffentlich zu

¹⁾ Ebendasselbst S. 95.

²⁾ Ebendasselbst S. 11 ff.

³⁾ Vergl. Thausing, Dürer 2. A. 1884. II, 238.

¹⁾ Ebendasselbst II, 238. Anm.

²⁾ Nachlaß S. 66 f.

³⁾ Dürer ist jedoch nie dazu gekommen.

Jugolstadt verbrennen wollen, wie des Dr. Neuchlins Büchlein geschehen ist etwen.“ — Unter den Manuscripten Dürers im Britischen Museum befinden sich, von Dürers Hand geschrieben, die Titel von 16 Lutherischen Schriften aus den Jahren 1518—20,¹⁾ welche Dürer entweder besaß oder zu lesen wünschte.

Trotzdem dachte der Meister keineswegs an einen Abfall von der katholischen Kirche, wie dies auch bis 1520 Luthers Absicht nicht war. Dürer hatte für die theologische Seite der Neuerung doch zu wenig Verständnis, um in Luthers Lehre einen Widerspruch gegen die katholische Kirche zu finden. Er sah in Luther einzig den Eiferer für die unstreitig nothwendige Reform der kirchlichen Verhältnisse.

Wie wenig es Dürer in den Sinn kam, eine feindliche Stellung gegen die katholische Kirche als solche einzunehmen, zeigt sein Verhalten während seiner niederländischen Reise, die er im Sommer desselben Jahres 1520 antrat. Bei Gelegenheit seines Aufenthaltes beim Bischof Georg III. von Bamberg, zu dessen Sprengel Nürnberg jetzt noch gehört, besuchte er mit seiner Frau den Wallfahrtsort Bierzeihenheiligen und wurde daselbst vom Bischof gastfrei gehalten, wie dies aus den fürstlichen Kammerrechnungen ersichtlich ist.²⁾ Der Meister selbst berichtet in seinem Tagebuch, wie freundlich ihn der Kirchenfürst, dem er einige Kupferstiche verehrt hatte, aufgenommen und ihm einen Zolldbrief und drei Empfehlungsschreiben mitgegeben habe, die ihm auf seiner Reise von großem Vortheil waren.³⁾ In seinen Aufzeichnungen finden sich zweimal Ausgaben für kostbare „Ederbaumpaternoster“ (Krotenfränze)⁴⁾, wovon er eines einem befreundeten Gastwirthe schenken mußte. Auch an Spenden für seinen und seiner Frau Beichtvater ließ er es nicht fehlen.⁵⁾ Mit frommer Begeisterung be-

schreibt er den großartigen und erbaulichen Gottesdienst in der Domkirche u. L. Frau in Antwerpen („Die Kirch hat viel anächtigen Gottesdienst“)¹⁾ und den Umgang daselbst an „unserer lieben Frauen Himmelfahrt“ und am Fronleichnamsfeste, „der fast köstlich war“ u. s. w.²⁾ — Dürer hatte also wenigstens bis dahin aus seiner lutherischen Gesinnung keine praktischen Folgerungen gezogen.

Während er sich noch in Antwerpen aufhielt, war in Deutschland die Entscheidung über die Neuerung erfolgt. Bevor noch vom Reichstage zu Worms über Luther die Reichsacht ausgesprochen worden war, hatten ihm dessen Freunde, vor allen der Kurfürst Friedrich von Sachsen, bereits eine sichere Unterkunft bereitet, sprengten aber, um seinen Aufenthaltsort zu verbergen, das Gerücht aus, er sei von den Päpstlichen gefangen genommen und möglicherweise ermordet worden. Diese Kunde kam auch zu Dürer nach Antwerpen am „Freitag vor Pfingsten“ (17. Mai 1521). Wir können uns denken, welche Aufregung und Entrüstung den biederen Mann über diese vermeintlich verrätherische Mißhandlung seines Glaubenshelden ergriff. In einer langathmigen Klage, untermischt mit bitteren Vorwürfen gegen das „unchristliche Papstthum“, das an allem Unglück schuld sei, macht er seinen Gefühlen in seinem Tagebuche Luft.³⁾ Nur die Hauptstellen seien hier angeführt:

„(Die 10 Ritter) führten verrätherlich den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geiste erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger Christi und des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemordet, das ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß (= weil) er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da strebet wider Christus' Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Geseß. . . . Und sonderlich ist mir noch das Schwerst, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehr will lassen

¹⁾ Nachlaß S. 380.

²⁾ Zeitschuh, Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, Leipzig 1884, S. 4; vergleiche Theol. Quartalschrift 1886, S. 132.

³⁾ Nachlaß S. 104.

⁴⁾ Ebendasselbst S. 134, Zeile 20; S. 140, Zeile 19.

⁵⁾ Ebendasselbst S. 153, 3. 1; 154, 3. 14; 168, 3. 17. (Es war dies während der Osterzeit.)

¹⁾ Ebendasselbst S. 116, 3. 15.

²⁾ Ebendasselbst S. 168, 3. 7.

³⁾ Ebendasselbst S. 161—165.

bleiben, die doch die Menschen die sie Väter nennen, erdicht' und aufgesetzt haben, dadurch uns das göttliche Wort an vielen Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nichts fůrgehalten (= vorge tragen, gelehrt wird). Ach Gott im Himmel, erbarm dich unser! ruf den Schafen deiner Waide, deren noch ein Theils in der römischen Kirchen erfunden werden, wieder zusammen, die durch Verschwerung und Geiz der Päpst, durch heiligen falschen Schein zertrennt sind worden. O himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederum gäbest einem andern, der da dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammle, auf daß wir all rein und christlich wieder leben werden, daß aus unseren guten Werken ¹⁾ alle Ungläubigen, als Türken, Heiden, Kalakuten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen. Aber, Herr, du willst, ehe du richtest, wie dein Sohn Jesus Christus von den Priestern sterben mußte, — daß es also ergehe deinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit seinem Geld verrätherlich wider Gott um sein Leben bringt, — den wirst du erquickten. Und wie du darnach, mein Herr, verhängt hast, daß Jerusalem darum zerstört ward, also wirst du auch diesen eigenen angenommenen Gewalt des römischen Stuhls zerstören. Darum sehe ein Jeglicher, der Doktor Martinus Luthers Bücher liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig Evangelium lehrt. Darum sind sie in großen Ehren zu halten und nit zu verbrennen, es wäre denn, daß man seine Widerpart, die allezeit die Wahrheit widersechten, ins Feuer würf mit allen ihren Opinionen, die da aus Menschen Götter machen wollen; ²⁾ aber doch daß man (= wenn man nur) wieder neuer

lutherische Bücher druckt hätt.“ — Dann kommt ihm die Besorgniß, wer wohl im Falle, daß Luther wirklich todt ist, sein Werk fortsetzen werde, und er richtet seine Hoffnung auf Erasmus: „O Erasme Roderadame, wo willst du bleiben? Hör, du Kitter Christi, ¹⁾ reit hervor neben den Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, so werden der Hölle Porten, der römische Stuhl, wie Christus sagt, nit wider dich vermügen (aufkommen) u. s. w.“ — Mit der Anwendung von Apokal. VI, 9—11 auf die „vom Papst, Pfaffen und Mönchen Erschlagenen und Verdamnten“ schließt er seinen leidenschaftlichen Erguß.
(Schluß folgt.)

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

II.

Mengen liegt wie männiglich bekannt, in Oberschwaben. Fragen wir jetzt nach dem Urheber unseres Delberges, so ist es naturgemäß, sich in der oberdeutschen, näherhin zunächst ober schwäbischen Schule umzusehen. Die uns erhaltenen plastischen Werke vom 15. bis 16. Jahrh. aus jener Schule nun lassen den Schluß zu, daß hier ein tüchtiges Völklein in Kunst gemacht hat. Die ober schwäbische Schule weiß einen etwas beschränkten Naturalismus edel zu formen und zu vertiefen. Sie arbeitet nicht gerade originell, aber verarbeitet das Gute, wo und wie sie es findet, in selbständiger Weise. Fränkische, niederländische und tirolische Einflüsse zeigen sich, während andererseits unsere Schule auch wieder an andere Schulen (Augsburger, Nürnberger und besonders Tiroler Schule) viel Brauchbares abgab. Bei dieser wechselseitigen und mehrseitig beeinflussten Thätigkeit ist es besonders in der schwäbischen Plastik recht schwer, bei manchen Bildern eine markante Scheidung der Meister durchzuführen und für das eine und andere Werk den Meister zu bestimmen. — Um jene Zeit (1450—1520 resp. 1550) waren Stätten für plastische Werke Ulm (Eyrlein d. J.), Memmingen (Daprazhaus) und Ravensburg (Schramm und Kuf). Erstere zwei Schulen blühten bis ums Jahr 1520. In den folgenden Jahren machte sich mit dem Einbringen der Reformation (Verhorrescirung des Heiligenkults, Bilderstürmerei, einseitiger Uebernahme der italienischen Renaissance) ein entschiedener Niedergang der Plastik geltend, wenn auch nicht so generell wie Bode a. a. O. S. 228 sagt. Deren Stelle nahm das Kunsthandwerk ein, welches sich

¹⁾ Mit Rücksicht auf den Inhalt und die Tendenz des Ganzen wäre es ein zu großes Wagniß, diese Worte als ein katholisches, antilutherisches Glaubensbekenntniß ansehen zu wollen. Zum Sinn vergl. Matth. 5, 16.

²⁾ Die Annahme, daß Dürer mit diesen Worten die katholische Heiliger verehrung verurtheile, widerspricht sowohl dem Zusammenhange als dem thatsächlichen Verhalten Dürers. Er will vielmehr das nach seiner Meinung ungerechtfertigte Vertrauen auf „Opinionen“ menschlicher Autoritäten treffen (vergl. oben: „die Menschen, die sie Väter nennen“ u. s. w.).

¹⁾ Anspielung auf die Schrift des Erasmus: Enchiridion militis christiani; zugleich ein Wink, wie Dürers Kupferstich „Kitter, Tod und Teufel“ aufzufassen ist (Lange und Fuchs).

jetzt hoch entwickelte. Die Ravensburger Bilderschule produzierte noch bis um 1550. Hier wurde nämlich der Meierung erst 1545 Thür und Thor geöffnet. Wir könnten den Urheber unseres Werkes in der Ravensburger Schule suchen, weniger in der Memminger, wegen der nicht unbeträchtlichen Entfernung und der sonst nicht bekannten Verbindung. Auf Ulm würden jedoch mehr Anzeichen hinweisen. Wir wissen z. B., daß die Ulmer Schule das Donautal herauf gearbeitet hat bis in die Bodenseegegend (vergl. Probst im „Archiv für christliche Kunst“ 1897, S. 10). Es ist bekannt, daß in Ennetach bei Mengen neben dem Hochaltar aus der Ulmer Schule (Probst a. a. D. 1893, S. 9 f., und Bed a. a. D. S. 30 ff. und 37 ff.) Jörg Syrlin der Jüngere aus Ulm († um 1521) den Leistenstuhl und die Chorstühle 1506—1509 gearbeitet hat. Dieser Meister war ein produktiver Bildschnitzer, als Bildhauer aber nicht nachweisbar (vergl. Klemm, Ulmer Münsterblätter, 3. Heft, S. 74 ff. und Wirt. Vierteljahrshefte, 1882, S. 82). Nach Bed (a. a. D. S. 38) „darf man vielleicht den Urheber der in der Stadtpfarrkirche von Mengen — welches Städtchen lange Zeit mit dem nahen Ennetach kirchlich und politisch verbunden war — befindlichen alten Skulpturen in einem der Syrlin suchen“. Darunter wird Bed ebenfalls die gotische Statue des hl. Marius, eine vorzügliche Arbeit, und das spätgothische Brustbild Mater dolorosa verstehen. Mit unseren Thonfiguren kann man wohl Syrlin nicht in Zusammenhang bringen; vielleicht könnte er etwa Plan und Zeichnung geliefert haben zur weiteren Ausarbeitung. Wir wissen nichts, daß er in Thon gearbeitet hätte. Was das kirchliche, nicht politische Verhältniß Mengen zu Ennetach betrifft, so ist noch im Jahre 1300 die obere, jetzige Pfarrkirche eine capella B. M. V., als solche Eigenthum eines Menger Adelsgeschlechtes. Mengen gehörte in die Pfarrei Ennetach. Nach 1408 erscheint ein Kaplan in Mengen, 1434 wird die Kirche erstmals Pfarrkirche genannt. Von jetzt an ward Ennetach der Pfarrei Mengen untergeordnet und blieb es bis 1810. Das Patronat über die Menger Kirche hatte das Stift Buchau (vergl. Laub, Geschichte der fünf Donaustädte, S. 11, Oberamtsbeschreibung von Saulgau, S. 163). Zurückkehrend zum etwaigen Urheber unseres Werkes, können wir wohl sagen, daß Syrlin nicht in Betracht kommen kann, aber ein Einfluß der Ulmer Schule nicht ausgeschlossen ist.

Führt uns vielleicht ein anderer Weg auf eine Spur des Meisters? Mengen, eine der ehemaligen fünf Donaustädte, gehörte mit seinen Schwestern Saulgau, Wädler, Niblingen und Munderkingen politisch zu den vorderösterreichischen Ländern. Graf Albrecht von Habsburg hatte schon 1276 ein Recht auf Mengen. Nach dem habsburgisch-österreichischen Urbar von 1303 ff. ist Mengen der Herrschaft Oesterreich eigen (Laub a. a. D. S. 34), bis es nebst den anderen Donaustädten durch den Preßburger Frieden vom 26. Dezember 1805 an Württemberg kam. Eine engere Verbindung von Oberschwaben und Tirol wurde 1396 durch Herzog Leopold von Oesterreich (Laub a. a. D. S. 42 f.) erreicht.

Es ist also ein Verkehr zwischen Oberschwaben, Tirol und Niederösterreich möglich gewesen. Neudings ist nun eine Beeinflussung tiroler und niederösterreichischer Künstler durch die schwäbische, besonders die Ulmer Schule nachgewiesen worden (vgl. Probst a. a. D. 1893, S. 37 ff. und 1897, S. 10 ff. und S. 40 f.; Bode a. a. D. S. 200 f.). Andererseits wirkte der kraftvolle Meister der Tiroler plastischen Schule, welche ihrerseits italienische, paduanische Einflüsse aufnahm, Michael Pacher († 1498), auf Oberschwaben ein (vgl. Probst a. a. D. 1893, S. 57). Dieser monumentale Plastiker von Bruneck huldigt einem durch geschmackvollen Schönheitssinn gemäßigten Naturalismus. Die Gesichter sind fleischlich oval; Doppelkinn; die Augen mit zum Theil etwas weit herunterhängenden Augenlidern sind etwas leblos gehalten (vgl. z. B. die Figuren am Hochaltar zu St. Wolfgang bei Bode a. a. D. zu S. 196). Die Köpfe unserer Frauengestalten haben allerdings nicht ganz unähnliche Merkmale. Eine Beeinflussung unseres Meisters von dieser Tiroler Seite wäre immerhin nicht von der Hand zu weisen.

Wir stehen demnach, wie es scheint, vor einem Verirrbild mit der Unterschrift: Wo und wer ist der Meister? Offenbar möchte es in der Frage nach dem Urheber des Werkes bei einem non liquet sein Bewenden haben. Allein wir schauen, ob wir keine Urkunden oder sonstige Denkmale haben, die uns gewünschten Aufschluß über den Meister geben. Hier nun mögen die vorhandenen Quellen reden.

1. An der äußeren Ostseite des südlichen Seitenschiffes ist ein rechteckiger Stein eingelassen, welcher in gothischen Buchstaben die Inschrift trägt: In dem stain da lug in . so fundstu darin . met und win . dieß kapell haet gemacht konrat bek im 1479. jar. — Wir bemerken vorerst über diesen Konrad Bed: In dem kloster Neuburg bei Wien befindet sich ein Koder Nr. 747, welcher unter anderem die Familiengeschichte der Bed von Leopoldsdorf enthält. Diese Chronik ist ebrirt worden von Zeibig im 8. Band des „Archivs österr. Geschichtsquellen“. K. Bed machte chronologische Aufzeichnungen aus seinem und seiner Familie Leben. Als Sohn des 1478 † Hans Bed wurde er in Mengen geboren am 16. Oktober 1437, war reich, hatte Sinn für Wissenschaft und Reisen, machte große Reisen und Wallfahrten z. B. nach Jerusalem, Rom, die Picardie (Frankreich). 1469 verheiratete er sich mit Margaretha Murerin von Sulgen (Saulgau). Sein Sohn, Markus, der in Tübingen Jus studirt hatte, ließ sich 1510 in Wien nieder, trat in den österr. Staatsdienst, bekleidete angesehenen Aemter und wurde mit dem Präbikat Herr von Leopoldsdorf 1523 in den Ritterstand erhoben. Sein Vater Konrad Bed, † 22. Juli 1512, wurde in der Delbergskapelle zu Mengen begraben.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

Herrn B. in N. Ueber den Glasmaler Ludwig Millermaier s. „Archiv“ 1889 Nr. 3, wo auch die meisten seiner Arbeiten aufgeführt sind.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 12.

1898.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

B. Die Bearbeitung der Metalle.

I. Fortsetzung von den Gusswerken.

Wir halten es für ersprießlich, darauf zurückzukommen, daß jedes künstlerische Erzgußwerk, groß oder klein, nachgesehen werden muß. Mit andern Worten: Jeder Guss muß, wenn er aus der Form kommt, noch von der Hand des Künstlers bezw. Kunsthandwerkers vollständig überarbeitet und nachgearbeitet werden. Es müssen nicht nur die Gussnahten weggemacht werden, sondern es ist manches im Guss nur mehr angedeutete Detail fein herauszuarbeiten, es handelt sich darum, bald eine Stelle matt, bald sie rauh zu machen, bald Höhlungen noch weiter auszutiefen, bald Erhöhungen zu ebnen, bald Linien und feine Streifungen aufzusetzen, bald zu graniren (als ob die Oberfläche auf grobe Sandkörner gegossen wäre) u. s. w. Diese Arbeiten sind wesentliche Erfordernisse des Kunstgusses. Der größte Meister der Metallurgie neuerer Zeit, Benvenuto Cellini, hat ausdrücklich die Vorschrift gegeben: Ein jedes Gusswerk, auch wenn es noch so glänzend und blank aus dem Kerne sich herauskühlt, muß „ausgeputzt“, d. h. nachgesehen werden. Das ist die Arbeit des Ciselirens mit dem Punzen oder Metallmeißel und dem Hammer.

(Zu dieser Punzenarbeit des Ciselirens können dann behufs Erzielung noch besonderer Wirkungen weitere Arbeiten, z. B. Gravirungen, Niello, Vergoldungen u. s. w. kommen. Letzteres sind aber besondere Thaten und gehören daher ins Kapitel der

Verschönerungen der Metallarbeiten, wo sie behandelt werden.)

Was nun die Geschichte des Metall-, näherhin des Bronzeusses betrifft, so hat letzterer ein hohes Alter; er geht zurück bis in die frühesten biblischen Zeiten; allein doch ging ihm die Arbeit des Schmiedens nachweislich noch voran. Man hat gegossene Statuetten, Thronfüße, Waffen, Gefäße u. s. w. aus assyrischer, alt-egyptischer Zeit (3000 v. Chr.), man hat selbst auch uralte Gussformen aus Ninive und weiß, daß in Cypern berühmte Gusswerkstätten waren, und die heilige Schrift berichtet, daß Hiram von Tyrus (nicht der König, sondern ein eigener Erzgießer, Sohn einer jüdischen Witwe) die Kolossalssäulen des Tempels, das eiserne Meer, das zwölf Stiere trugen, zehn Kessel mit Gestellen u. a. gegossen hat auf Bestellung Salomons (vergl. 3 Könige, 7). In Griechenland erreichte der Erzguß seit 600 v. Chr. eine wunderbare Entfaltung und die höchste Blüthe. Megina, „das Nürnberg des griechischen Alterthums“, exportirte eine Masse gegossener Kleinkunstwaaren; in Athen blühte die Gusskunst hoch, da die berühmtesten Plastiker neben dem Marmor auch das Erz verwendeten für ihre Statuen. Das berühmteste Erz war indessen das korinthische; es gieng von ihm die Sage, es sei mit Silber und Gold reichlich legirt. In Italien war Etrurien hochberühmt in der Kunst des Erzusses, die Etrusker galten mit den Phöniziern als die Lehrer des Nordens in dieser Kunst. Die Stadt Volturnum (Volsena) hatte nach Plinius 266 v. Chr. gegen 2000 Bronze-standbilder öffentlich aufgestellt!

Natürlich war Rom, besonders in der Kaiserzeit, überreich an Erzgußwerken. Fast alle monumentale Portale waren aus

Erz gegossen (an der Laterankirche ist noch solch' eine antike Thüre, nämlich die mittlere des Hauptportals, vorhanden); Tempel und Paläste hatten oft genug eherner Dachgebälke, vgl. das Pantheon, und Erzmonumente aller Art füllten öffentliche Plätze und Privathäuser. Unter den älteren (ca. 150 v. Chr.) ist der dornausziehende Knabe (im Capitol) wohl das schönste erhaltene Broncewerk, unter den späteren das Reiterbild Mark Aurels (ca. 150 n. Chr.) auf dem Capitolplatz; im sogenannten Konservatorenpalast auf dem Capitol sind noch eine Menge Bronceguße zu sehen. Das größte Broncewerk Roms dürfte die über 100 Fuß hohe (ca. 33 Meter) Erzkolossalstatue Neros gewesen sein, die vor dem Kolosseum stand (Reste im Capitol?). Das älteste Broncewerk Roms ist zweifellos die capitolinische Wölfin, das Symbol Roms, ein Werk altionischer Kunst aus der Zeit des Endes des Königthums (ca. 520 v. Chr.).

Das Christenthum hat in frühester Zeit den Erzguß in seine Dienste genommen. Kandelaber, Leuchter, Lampen, Taufgefäße, Figuren, ganze Ciborien u. s. w. u. s. w. wurden aus Erz hergestellt. Das Früheste dieser Art sind die ehrwürdigen Broncelämpchen aus den Katakomben, die bereits das christliche Monogramm im Gusse tragen. Das älteste christliche Erzgußwerk monumentaler Art ist zweifellos die große Broncestatue in St. Peter in Rom, nahe bei der Confession am ersten Pfeiler rechts, welche in Ueberlebensgröße den Fürstapostel sitzend, etwa im Gewande eines römischen Senators, darstellt, und deren Fuß von den Küssen der Pilger zum Theile abgeschliffen ist. Die Statue soll aus dem Erzbild des Jupiter Capitolinus gegossen worden sein; andere meinen, sie stamme aus Byzanz; ihr Alter geht zweifellos ins 5. Jahrhundert zurück. Nach der Völkerwanderung kam namentlich der monumentale Erzguß für Kirchen u. s. w. auf; allein die schönsten Werke kamen anfangs aus Byzanz herüber, z. B. die Thore von St. Paul vor den Mauern (jetzt noch erhalten) in Rom, die Thüren der Kathedrale von Amalfi u. a. Seit Mitte des 12. Jahrhunderts beginnen in Italien

selbst die monumentalen Erzgußwerke zu entstehen, die heute noch die Bewunderung der Künstler und Fachleute bilden, z. B. die Thüren von St. Marco in Venedig, der siebenarmige Leuchter im Dom von Mailand u. s. w. Aus dem 13. bezw. 14. Jahrhundert stammen die Erzarbeiten der Pisani darunter die ältesten Thorflügel vom Baptisterium in Florenz und die Arbeiten im Dom zu Siena und Orvieto. Reicher entfaltete sich indessen der Erzguß im Mittelalter in Deutschland. Karl der Große hatte in Aachen unter Einhard's Leitung schon ein Gießhaus, aus welchem zweifellos die Erzthüren und berühmten Gitter des Domes von Aachen hervorgegangen sind. Nach diesen sind die Mainzer Domthüren (mit Löwenköpfen) wohl die ältesten erhaltenen Erzwerke des Mittelalters; sie wurden bestellt von Erzbischof Willgis und dürften ungefähr gerade 900 Jahre alt sein. Der berühmteste Metallkünstler jener Zeit war Bischof Bernward von Hildesheim, der indessen ebenso im Gusse monumentaler Werke, — z. B. die große Säule in Hildesheim am Dom mit den Reliefs (offenbar eine Erznachahmung der marmornen Trojanssäule in Rom) und die Broncehöfen des Doms — wie in der Kleinkunst mit edlem Metall bewandert war. Der Glockenguß beginnt für größere Stücke etwa mit dem Ende des 11. Jahrhunderts. Vorher wurden nur kleine Glocken gegossen, größere aus Blech zusammengeklebt. An Grabmalen aus gegossenem Erz sind die des Erzbischofs Adalbert im Dom zu Magdeburg und des Königs Rudolf von Schwaben (Merseburg) am meisten bekannt; die berühmteste Erzstatue aus jener Zeit ist das Reiterbild des heiligen Georg auf dem Grabstein in Prag (in der Nähe des Eingangs zur fürstbischöflichen Wohnung).

Das goldene Zeitalter des Broncegußes aber tritt mit der Renaissance zuerst in Italien und dann in Deutschland auf. Die herrlichen Werke, auch nur die allerbedeutendsten der italienischen Meister und die Namen der tüchtigsten Künstler unter den letzteren alle aufzuführen, ist in diesem Raume ganz unmöglich. Wir nennen hier zunächst den ersten Meister in diesem Fache, Lorenzo

Ghiberti (1378—1455), dessen Lebensarbeit die weltberühmten Erzthüren an der Ost- und Nordseite des Baptisteriums zu Florenz sind, das Herrlichste wohl, was in dieser Technik vorhanden ist. (In Stuttgart in der plastischen Sammlung befinden sich die zwei schönsten Flügel davon in Gipsabguß.) Fast 50 Jahre lang hat Ghiberti an diesen Prachtthoren gearbeitet; er hat aber auch das höchste Lob aus dem Munde des größten Plastikers, Michel Angelo, dafür erhalten: „diese Thüren wären würdig, Thore des Himmels zu sein“. Die heutigen Thore von St. Peter in Rom sind von Simon Ghini (Mitte des 15. Jahrhunderts), der Broncekan delaber und mehrere Papstmonumente in St. Peter von Pollajuolo, aus gleicher Zeit. In Padua arbeitete Donatello (Reiterbild des Gattamelata) und besonders Niccio (1480—1532) (der überreiche 3½ Meter hohe Kandelaber u. a. in der Kirche des heiligen Antonius). Zu den berühmtesten Bronze gußwerken zählen ferner das Ciborium über dem Hochaltar des Domes von Siena, die Sakristeithüren im Dom zu Florenz und von St. Marco in Venedig, ferner in letzterer Stadt die beiden ehernen Brunnen im Hof des Dogenpalastes (1556), die Kandelaber in M. della Salute (1570) und Giorgio Maggiore (1598) und endlich aus neuerer Zeit (ca. 1750) das reizende Gitterthor der Vogetta auf dem Markusplatz. Eben solche Berühmtheit haben mit Recht die Thüren der Casa Santa in Loreto (Lombardo 1534—1560), die Statue Julius III. in Perugia (Kathhaus) und ganz besonders die Bronce thüren, die verschiedenen Kandelaber und Altarleuchter in der Certosa bei Pavia (Amadeo, Mantegazza u. f. w.). Der größte Meister der Hochrenaissance Italiens in der Metallkunst ist Benvenuto Cellini, ebenso Meister im Guß wie im Treiben. Sein Hauptgebiet lag allerdings in der Kleinkunst (Gold- und Silberwerke), doch hat er auch Erzgußwerke geliefert, freilich lauter nichtkirchliche Arbeiten; unter ihnen ist der Persens in der Loggia zu Florenz (Gipsabguß auch in Stuttgart im Museum der bildenden Künste) das Größte. Von Johannes v. Bologna, der gleichfalls der späten Renaissance angehört, stammen

die Bronce thüren des Domes zu Pisa (den Guß selbst besorgte und ciselirte der Dominikaner Portigiani (1536—1601). Endlich ist noch zu erwähnen das kolossalste aller Broncewerke, der Hochaltar mit der Kathedra Petri, sowie der Barocktabernakel über dem Hauptaltar in St. Peter in Rom (die vier gewundenen Säulen von je über 100 Fuß Höhe mit entsprechendem Aufsatz), hohl gegossen aus der Erzbalendecke der Vorhalle vom Pantheon von Bernini vor ca. 230 Jahren. Noch späteren Datums ist die Riesenstatue des hl. Karl Borromäus bei Arona in Oberitalien von Falconi und Zanello. Haupt, Hände und Füße dieser 24 Meter hohen Riesenfigur sind aus Bronze gegossen, das Gewand dagegen ist Treibarbeit aus Kupfer. Die angeführten Werke und die von noch zahlreichen anderen Meistern können und müssen als Monumentalkunstwerke im Gebiet des Metallgußes angesehen werden. Das Charakteristische der Kunstguße der neueren Zeit (Renaissance) ist die außerordentliche Vollendung des Details, die an's Fabelhafte grenzt. (Die Urmodelle waren alle zuerst aus Wachs gemacht!)

Sehen wir uns nun auch etwas um in der Geschichte des deutschen Erzgußes seit dem Mittelalter und gehen wir zum Schluß dieses Kapitels auf andere als Bronze guße, sowie auf die galvanischen Metallnieder schläge als Ersatz für den Kunstguß ein. Daran wird sich das Kapitel von den Kunstschmiedearbeiten und dann das von der edelsten aller Metallkünste, der Treibkunst schließen. Beiden Kapiteln wird auch das absolut nötigste historische Material belebend ein verleibt werden. Damit wird dann unser zweiter Theil von der Metallbereitung erledigt sein und der dritte von der Verschönerung (Vergoldung, Versilberung, Gravirungen, Niello, Email, Juwelen u. f. w.) folgen können.

Albrecht Dürers Stellung zur Reformation.

Von E. Drexler, Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Man ersieht schon aus dem Stil, wie eifrig Dürer Luthers Schriften gelesen

hat. Angesichts solcher Ausdrücke könnte man an der oben behaupteten warmen Liebe Dürers zur katholischen Kirche starke Zweifel hegen. Wir dürfen jedoch nicht unterlassen, den ganzen Charakter des Meisters zu berücksichtigen. Dankó bemerkt darüber (Theol. Quartalschr. 1888 S. 254): „Der mit einer ausnehmenden Weichheit und Innigkeit begabte Mann ist von dem reinsten Feuer der mächtigsten Empfindungen durchglüht, voll Wahrheit und Treue, dabei mitunter aufbrausend und leidenschaftlich. So sehr man bei Dürers Äußerungen, eben weil sie aus dem Munde eines Dürer kommen, sich zur sorgfältigen Prüfung ihres inneren Gehaltes aufgefordert fühlen wird, so wird man doch heftigere Ergüsse aus der Fülle seiner inneren Welt kritisch abwägen und mit dem Gesamtcharakter des Künstlers vergleichen. Indes, wie Idee und That oft weit von einander getrennt sind, so war Dürer weit entfernt, die Konsequenzen seiner Entheciationen zu ziehen. Dadurch wird das Widersprechende in Dürers Charakter erklärt, der so weich und doch so ernst, so reizbar und doch so ruhig, so ehrgeizig und doch so gleichgültig ist.“ Bedenken wir, daß entstellte Gerüchte die Ursache seines so leidenschaftlichen Ausbruches waren, so werden wir seinen Worten keine zu weitgehende Bedeutung beimessen dürfen.

Bezeichnend für Dürers kirchliche Stellung ist immerhin der Umstand, daß gerade das Augustinerkloster in Antwerpen, mit dem er in so intimen Verkehre stand, der Mittelpunkt der reformatorischen Bewegung in den Niederlanden war,¹⁾ und daß die niederländischen Inquisitoren und der päpstliche Nuntius Aleander ihre Thätigkeit ganz besonders gegen den dortigen Prior Jakob Propst, genannt von Ypern, dessen Porträt Dürer gefertigt und ihm als Geschenk hinterlassen hatte, richteten.²⁾ Ebenso wurde auch Cornelius Grapheus, der Sekretär des Rathes von Antwerpen, mit welchem Dürer trauten Umgang gepflogen, den er ebenfalls por-

trätirt³⁾ und aus dessen Hand er noch im Juni 1521 Luthers „Babylonische Gefangenschaft“ erhalten hatte,²⁾ schon im Herbst desselben Jahres wegen reformatorischer Umtriebe verhaftet. Kalkoff will sogar die plötzliche Abreise Dürers von Antwerpen auf die Furcht zurückführen, in die Inquisitionsprozesse verstrickt zu werden.

Im Juli 1521 kehrte Dürer über Köln wieder in seine Vaterstadt zurück und konnte sich nun über die letzten Ereignisse genügende Aufklärung verschaffen. Daß ihm jetzt angesichts der Wirren, welche die Reformation hervorgerufen, „die Augen aufgegangen seien“, ist eine wenigstens für die nächste Zeit durch keinen Anhaltspunkt gestützte Behauptung. Er mußte seine Gesinnungsänderung so geheim gehalten haben, daß nicht einmal seine nächsten Freunde etwas davon bemerkten. Denn im November desselben Jahres widmete Carlstadt ihm als „seinem geliebten Vönnner“ seine Schrift „Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testaments“. Wenn Thanning daraus in Zusammenhang mit der folgenden Äußerung Dürers den Schluß zieht, daß dieser damals sogar mit der extremsten Richtung der Reformationspartei einverstanden gewesen sei, so weist Zucker mit Recht darauf hin, daß der Wittenberger Bildersturm erst am Ende des folgenden Jahres fällt, und daß Carlstadt bis dahin immer an der Seite Luthers gestanden und als dessen Gesinnungsgenosse und Mitstreiter gegolten hat.

Aus dem Jahre 1523 stammt nun eine auf den ersten Blick eigenthümliche Bemerkung, die Dürer auf den Rand eines Holzschnittes, der gewöhnlich M. Ostendorfer zugeschrieben wird und einen Bittgang zur Wallfahrtskirche der „schönen Maria“ in Regensburg darstellt, geschrieben hat:³⁾

„1523. Dies Gespenst hat sich wider die heilig Geschrift erhebt zu Regensburg und ist vom Bischof verhängt wor-

¹⁾ Vergl. Th. Kolbe, die deutsche Augustinerkongregation, 1879.

²⁾ Ausführliches hierüber siehe Repert. für Kunstwissenschaft. 1897, Heft 6: P. Kalkoff, zur Lebensgeschichte Albr. Dürers.

¹⁾ Nachlaß S. 381. Die Richtigkeit der Handschrift wird von allen, welche das Original gesehen haben, auf das Bestimmteste bezeugt.

²⁾ Nachlaß S. 153 Z. 7.

³⁾ Ebendasselbst S. 173 Z. 23.

den,¹⁾ zeitlich's Nuß halben mit abgestellt. (Gott helf uns, daß wir sein werte Mutter nit also unehren, sondern (sc. ehren) in Christo Jesu. Amen.“ — Darunter das bekannte Dürer'sche Monogramm AD als Unterschrift.

Thausing bemerkt dazu: „Dieser scharfe Widerspruch gegen den Marienkultus darf billig wundernehmen bei Dürer, der das Leben der Jungfrau inniger erfaßt und reicher ausgestaltet hat, als je ein Maler; ja, er ist auf diesem Gebiete zugleich ein Poet und ein Schöpfer der populären Marienlegende. Welche Umwälzungen mußten sich in der Welt und insein em frommen Gemüthe vollzogen haben, bis Dürer in der Opposition gegen den Heiligenkultus dahin gelangte, ein Muttergottesbild als ein Gespenst zu bezeichnen!²⁾ — Zucker gab sich viele Mühe, unter den Schriften Zwingli's Stellen zu finden, durch die etwa Dürer zu diesem Urtheile über Marienverehrung veranlaßt worden sein könnte. Er beruft sich bei Erwähnung der Entstehung genannter Wallfahrtskirche auf C. Th. Gemeiners „Regensburgische Chronik 1497—1525“ (4 Bände, Regensburg 1800—1824), welche die Geschichte derselben ausführlich beschreibt. Es wundert mich, daß er die Wallfahrtsgegeschichte nicht weiter verfolgt hat, da dieselbe, wie es mir scheint, auf die räthselhafte Inschrift ein Licht zu werfen geeignet ist. Zur Aufklärung der Sache sei mir gestattet, weiter auszuholen.

Im Jahre 1519 wurden die Juden aus Regensburg vertrieben und mit fanatischem Eifer machte sich der aufgeregte Pöbel daran, die alte Synagoge zu zerstören. Als dabei ein Steinmehl von den einstürzenden Mauern bedeckt, aber beinahe unversehrt wieder hervorgezogen worden war, schrieb man dieses Ereigniß der wunderbaren Hilfe der Mutter der Gnaden zu und beschloß, an der Stelle der Syna-

goge eine Kapelle zu errichten, zugleich in der Erwartung, „daß kein christgläubiger Regent sich so weit vergessen und ein in den Ehren der Himmelskönigin errichtetes Kirchlein abzubrechen und dem jüdischen Unglauben wieder einzuräumen befehlen würde“. ¹⁾ Mit möglichster Eile und unter Betheiligung der gesammten Einwohnerchaft wurde der Platz geräumt und nach fünf Tagen schon war eine hölzerne Kapelle unter Dach. Da eine „unglaubliche Menge von Opfern an Gold und Silber und Wachs“ fiel, konnte noch in demselben Jahre der Grundstein zu einer größeren Kirche gelegt werden. Da die Regensburger Geistlichkeit einen Theil der Opfergaben für sich in Anspruch nehmen wollte, kam es zu einem unerquicklichen Prozesse mit dem Administrator der Stadtkammer. ²⁾ Durch zahlreiche Wunderberichte hatte sich der Ruf der Wallfahrtskirche rasch ausgebreitet. Aber ebenso rasch war der religiöse Eifer — vor allem infolge der Angst vor der Pest, welche sich eben damals in Deutschland verbreitete und sich bereits in Regensburg gezeigt hatte — in eine krankhafte Aufregung ausgeartet. — „Es ist viel frommer Betrug dabei untergelaufen“, berichtet der Chronist, „und mancher war von seiner erhigten Einbildungskraft selbst hintergangen worden“. ³⁾ Auch katholische Zeitgenossen, wie Kilian Laib,⁴⁾ rügen den durch die Habgucht der Wallfahrtsgeistlichen und den Aberglauben der Volksmasse verursachten Unfug mit scharfen Worten. Die Kirchen-

¹⁾ Gemeiner, Regensb. Chronik. IV. Band. S. 358.

²⁾ Vergl. Kirchner. 2. A. X. Band. Artikel „Regensburg“. S. 924.

³⁾ Gemeiner a. a. D. S. 377. Ueberwiesene Betrügereien wurden freilich vom Magistrat hart bestraft. So wurde ein gewisser Paul Spiger ins Gefängniß geworfen, weil er vorgab, er sei als blinder Mann von Nürnberg hergekommen und habe auf dem Wege zum Wallfahrtsorte das Augenlicht erhalten. Es stellte sich nämlich heraus, daß in dem Spital, wo er gelegen sein wollte, der Stiftung gemäß gar keine Blinden aufgenommen wurden. — Ein Bauer ließ sich von der Ueberzeugung nicht abbringen, daß ein rother Hahn, den er habe opfern wollen, bis er mit ihm nach Regensburg kam, weiß geworden sei, u. s. w.

⁴⁾ Kretin, Chr., Beiträge zur Geschichte und Literatur, München 1895. VII. Band. S. 655. Vergl. Dankó a. a. D. S. 274 f.

¹⁾ „Verhängen“ nicht in der jetzt volksthümlichen Bedeutung von „verhüllen“, sondern im ursprünglichen Sinne — hängen lassen, d. h. zulassen, gestatten, der noch in der Zusammensetzung „mit verhängten Jügeln“ erhalten ist; vergl. in Luthers Tischreden: „Gott verhenget den Teufel, daß er die Welt ängstiget und plaget.“ (H. Paul, Deutsches Wörterbuch, Halle a. S. 1897.)

²⁾ Wiener Manuscripte S. 106.

obern suchten das Nergste zu verhüten, konnten aber der ganz von Sinnen gekommenen Volksmenge gegenüber nichts ausrichten. „Eine Menge wollte Wunder Gottes an sich verspüren und gerieth über diese überirdischen Gefühle in Entzückung. Einige der Hilfesuchenden, an welchen sich die Wunderkraft nicht lebendig hatte erzeigen wollen oder die zu der Mutter der Gnaden nicht hindurchbringen konnten, befiel Zittern und Zagen und die fallende Krankheit. Sie wälzten sich auf dem Boden, schrielen und geberdeten sich so unmenshlich, daß die weltliche und geistliche Obrigkeit dem Unwesen zu steuern sich zur Pflicht gemacht hatte. Ein Formschneider jener Zeit, der Augenzeuge gewesen zu sein scheint, hat diese Scene bildlich und die Begeisterung des Volks den Akten getreu in einem Holzschnitte dargestellt.“¹⁾ So weit unser Gewährsmann Gemeiner.

Es sind zwar mehrere Kunstblätter bekannt, welche theils das Gnadenbild, theils die Wallfahrtskirche darstellen, aber der Stendorfer'sche Holzschnitt stimmt so auffallend Zug für Zug mit den in der Chronik erzählten Begebenheiten überein, daß der Verfasser nur diesen im Auge haben kann. Auf demselben ist die Fassade des vorläufigen Holzbaues zu sehen; nur der Thurm, auf dem eine Fahne mit dem Marienbilde und zwei gekreuzten Schlüsseln (Stadtwappen von Regensburg) weht, ist aus Backsteinen aufgeführt. Ein dichtgedrängter Zug von Pilgern bewegt sich um die Kapelle. Der vordere Theil der Prozession kommt eben rechts hinter dem Gebäude hervor. Voraus wird die Kirchenfahne und eine baumhohe Weihkerze mit angehängter Widmungsstafel getragen. Dann folgen bekränzte Jungfrauen mit brennenden Lichtern, hinter ihnen ist der Klerus sichtbar. Den Zug schließen auf der linken Seite der Kapelle Männer in bürgerlicher Kleidung, mit langen Stäben in den Händen. Eine bunte Menge drängt sich in die Kirche hinein, bepanzerter Ritter, zwei mit grotesken Fellen bekleidete Gestalten und ein Haufe Bauernvolf, jedes seine Wahe darbringend, Getreide, Milch, Eier, Fische u. s. w. An den Wänden

des Kirchleins hängen, trophäenartig zusammengegebunden, als Weihgeschenke die verschiedensten Gegenstände, meist landwirthschaftliche Geräthe. Vor dem Portale, durch welches an der gegenüberliegenden Wand das Gnadenbild sichtbar ist, steht auf freiem Plage eine Säule mit einer Marienstatue, an deren Sockel zahlreiche brennende Wachskerzen angeklebt sind. Hilfsbedürftige aller Art, welche wegen des Gedränges nicht in die Kirche selbst gelangen konnten, haben sich mit flehenden Geberden um die Statue gelagert. Im weiteren Umkreise aber ist der Platz mit Menschen bedeckt, welche sich in Krämpfen auf dem Boden wälzen oder wie todt auf dem Gesichte liegen. Im Vordergrund kniet ein Mädchen, in Ekstase die starren Augen auf das Bild geheftet. Ein Kind, das, wie es scheint, beim Anblick der schrecklichen Verheerung ebenfalls die Fallsucht überkommt, wird von zwei Frauen gehalten. — Der Holzschnitt scheint für die Vertheilung unter die Wallfahrtsleute bestimmt gewesen zu sein. Eine unter dem Bilde angebrachte schwülstige lateinische Inschrift feiert die Entstehung der Kirche:

»O insignem et dextram eccles[iae] mutationem, qua iudaica superstitionis synagoga Ratisbonn[ensis] in aedem Deo sacram iuxta imaginem hanc est conversa, ubi lapis perpetuae virginitatis sanctae et undecunque pulchrae Mariae, diu a perfidis reprobatus, nunc factus caput anguli, a Christi fidelibus passim et catervatim magno ac inaudito devotionis fervore confluentibus pia et debita veneratione colitur miraque operatur.«¹⁾

Wie Dürer in den Besitz dieses Holzschnittes kam, ist unbekannt. Bei diesen wenig erbaulichen Vorkommnissen kann es

¹⁾ Deutsch: „O ausgezeichnete und für die Kirche glückbringende Wendung, daß die — jüdische Synagoge des Aberglaubens in Regensburg in ein Gott geweihtes Haus nach obigem Bilde ist verwandelt worden, wo der Stein der immerwährenden Jungfrauschaft der heiligen und allseitig schönen Maria — so lange von den Ungläubigen verworfen und nun zum Ecksteine geworden — von den Christgläubigen, die einzeln und schaarenweise mit großem und unerhörtem Andachtsseifer zusammenströmen, mit frommer und pflichtschuldiger Hingabe verehrt wird und Wunder wirkt.“

¹⁾ Gemeiner a. a. O. S. 385.

uns nicht wunder nehmen, wenn der leidenschaftliche Mann seinen plötzlich hervorbrechenden Unmuth in dieser scharfen, in breiten Zügen geschriebenen Aufschrift zum Ausdruck bringt. Offenbar war er über die Vorgänge in Regensburg gut unterrichtet. Eine gegen die Marienverehrung überhaupt gerichtete Spitze kam seinen Worten unter keinen Umständen beigelegt werden. Im Gegentheil bekundet damit der Meister, daß die kirchlichen Wirren seine innige Liebe zur Mutter des Herrn nicht erkalten ließen, und daß jede, Maria von irgend welcher Seite zugefügte Schmach sein Innerstes empörte.

Von dieser Zeit an werden leider Dürers Selbstzeugnisse über seine konfessionelle Stellung immer seltener. Von Bedeutung ist nur ein Antwortschreiben des Künstlers (5. Dez. 1524) an den englischen Hofastronomen *Nikolaus Kraker*,¹⁾ der ihn sammt allen „Evangelischen“ in Nürnberg zur Geduld und Ausdauer ermahnt hatte. Nach einigen Mittheilungen geschäftlichen Inhalts fährt Dürer fort:

„Item, des christlichen Glaubens halben müssen wir in Schmach und Jahr — stehen, denn man schmäht uns, heißt uns Ketzer. Aber Gott verleih uns seine Gnad und stärk uns in seinem Wort, denn wir müssen Gott mehr gehorsam sein denn dem Menschen. So ist es besser, Leib und Gut verloren, denn daß von Gott unser Leib und Seel in das höllisch Feuer verurtheilt würd. Dorum mach uns Gott beständig im Guten und erleucht unsere Widerpart, die armen, elenden, blinden Leut, auf daß sie nit in ihrem Irrsal verderben. . . . Von neuen Märn ist in dieser Zeit nit gut zu schreiben, aber es sind viel böser Anschlag vorhanden. Es wird allein der Wille Gottes geschehen.

Euer Weisheit
Albrecht Dürer.“

Ein Brief aus dem Jahre 1523 an den Kurfürst Albrecht von Brandenburg mit der devoten Adresse: „Dem hochwürdigsten Fürsten und Herrn, Herrn Albrechten, des heiligen Stuhls zu Rom Priester, Cardinal, Erzbischof von Mainz

2c.“ kann dieses Zeugniß für Dürers evangelische Gesinnung nicht entkräften. Die Adresse enthält nichts als die offizielle Titulatur des Kirchenfürsten.

Was aus dieser Zeit sonst noch als Beweis für die „antirömische“ Gesinnung Dürers vorgebracht wird, ist von geringerer Bedeutung, wie z. B. sein Gruß an Zwingli und anderseits der Gruß des Baseler Reformators Capito an den Meister. Ihnen stehen gegenüber die Grüße des Erasmus (21. Nov. 1523; 9. April und 28. Aug. 1525), der schon damals in eine helle Feindschaft mit Luther gerathen war, und nicht weniger das Freundschaftsverhältniß mit Hieronymus Holzschuher, Jakob Muffel und anderen hervorragenden Katholiken. — Dürer hat in jener Zeit die angesehensten Männer aller Parteirichtungen porträtirt. Aber nur wer alles durch die Brille engherzigster Voreingenommenheit beseht, kann bei der hingebenden Sorgfalt, welche der Künstler allem, was er in die Hand nahm, angedeihen ließ, einen durch die Parteilichkeit des Auftragebers bestimmten Unterschied entdecken.

In ein neues Stadium trat die Reformationsbewegung in Nürnberg¹⁾ im Jahre 1525. Bis dahin hatte der Rath, obwohl die Mehrzahl seiner Mitglieder persönlich der Neuerung zugethan waren, keine entscheidenden Schritte gethan. 1522 ließ er noch das Fronleichnamsfest feierlich begehen und verbot, während der Reichstag in der Stadt abgehalten wurde, den Predigern aufs strengste, irgend eine Streitfrage auf der Kanzel zu berühren. Aber wie wenig ernst es ihm mit diesen Vorkehrungen war, zeigt der Umstand, daß schon nach Neujahr 1523 ein päpstlicher Legat vor dem Reichstage Klage erheben mußte, daß der Rath entlaufene Ordensleute schütze und daß vier Prediger in der Stadt offen Luthers Lehre verkündigten. So konnte die Reformationspartei, deren radikalsten Vertreter die beiden Schatzmeister der Stadt, Hieronymus Ebner und Kaspar Nübel und der Rathsschreiber Lazarus Spengler waren, ungestört ihre Ziele verfolgen. (Fortf. folgt.)

¹⁾ Nachlaß S. 71 f.

¹⁾ Vgl. zum Folgenden Kirchenlex. 2. A. IX. Bd. S. 569 ff.

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

(Fortsetzung.)

2. In der obengenannten Chronik bemerkt A. Bed (S. 214) über Kapelle und Delberg zu Mengen: 1480 an dem andern tag des Octobers, das was am montag nach sant michels tag¹⁾ ward geweiht die Cappell zu dem Delberg und der altar in derselben Cappell zu lob gott und der jungfrauen marie und in der von sant peters und sant pauls und aller anderen zwölfbotten und junger unsers herrn jesu christi. Und ist die cappell mit seiner zugehörd des ölbergs und grabes und libery²⁾ daruff mit der hilf gotz von Cunrat Beden, burger zu Mengen gebuwen worden.

3. Zu dem Tod seiner Mutter, † 15. Mai 1539, merkt der Sohn Markus an in der Chronik, daß sie begraben wurde „in der capel, die mein vatter selig gepauet und gestiftet“.

4. Ueber die Stiftung der Delbergskapelle findet sich in der Pfarregistratur zu Mengen folgende urkundliche Aufzeichnung: In dem Namen der heiligen Trinität. . . . So bekennen wir Amman Burgermeister und Räte zu Mengen durch ingebung des hailigen Gaisis und unser aigen ernst vor aller meniglich mit diesen brieße. Als wir mit hilf gottes ain zittlich gut zusamen gebracht darzu dann die Erberen Conrat Bed burger zu Mengen durch hanns Bed selig sin Vatter und ander mer Erschossen und getan haben. . . . Darum so haben wir mit zitiger guter vorbetrachtung mit wolbedachtm Synne und mute gesund des libß do wir das wolgetun mochten durch zu tun gunst und guten willen der hochwürdigcn Fürsten und Fürstin herrn und frowen her Thomans bischoffe zu Constanz u. from Margareth Alestijin des Vohhuß zu Buchow. . . . Und das gott der allmächtig die hmelkungin jungfrow marien bester fürö gelopt und die armen selen zu Ablöschung ihrer pin erbetten werr Ainen Altar u. cappell zu dem Delberg durch den genannten Conrat Beden uns ufgebuwen u. gemacht in unser lieben frowen pfarrkirchen zu mengen. . . . Sin kirchwin alle jar zu begend uff den tag der tailung der zwölffbotten zu latin Divisio apostolorum.³⁾ . . . Geben uff Sanct urban des heiligen hauptstags⁴⁾ nach christi iesu unsers herrn u. behalters geburt Tufend vierhundert nunzig u. zway jare. --

Professor Meppeler sieht zufolge des Stein-
dokuments Nr. 1 in Konrad Bed „wohl nicht den
Baumeister, sondern den Stifter“ (a. a. O. S. 309).

Klemm führt (Württemberg. Vierteljahrshefte
für Landesgeschichte V. 1882 S. 123) das Zeug-
niß Nr. 1 und Nr. 2 an und findet es für seine
Person „kaum zweifelhaft, daß dieser Konrad Bed
der Stifter der Delbergskapelle u. s. w., nicht ihr

Baumeister ist“. Und doch läßt er ihn unter
Nr. 151 als Baumeister routieren. Was läßt sich
nun über diesen A. Bed sagen? Können wir ihn
als Meister unseres Delberges ansehen? Ander-
weitige Angaben über ihn als Baumeister und
Bildhauer fehlen. Wenn aber irgendwo, so gelten
in der kunsthistorischen Forschung die argumenta
ex silentio nicht viel. Was das sonstige urkund-
liche Material betrifft, so ist mit dem Rathhaus
anlaßlich des großen Brandes vom 8. Okt. 1819
auch ein großer Theil des städtischen Archivs
verbrannt (vergl. Laub a. a. O. S. 13). Wir
sind also auf die Bed'sche Familiendchronik, die
Beschreibung der Delbergspfründe und die Stein-
inschrift angewiesen. In der Familiendchronik
tritt uns nun wie oben geschildert Conrad Bed
als ein reicher, reisefähiger Bürger in Mengen
entgegen. Ueber seine Berufsart erfahren wir
allerdings nichts, ebensowenig über die seines
Vaters Hans Bed. Daraus als aus einem
argumentum ex silentio zu schließen, sie beide
hätten keinen Beruf oder kein Geschäft ausgeübt,
wäre zum mindesten komisch. Die ganze anna-
listische Anlage der Chronik mit Aufzählung der
Familienergebnisse, Geburten und Todesfälle, er-
fordert diese Angabe nicht. Nun sagt die Stein-
inschrift, C. Bed habe die Delbergskapelle ge-
macht. Dies könnte ja noch soviel heißen als
gestiftet, obwohl dies eine äußerste Konjesson
ist. Weiterhin heißt es in der Familiendchronik,
wie oben angeführt, die Kapelle mit dazu-
gehörendem Delberg und Grab sei von
ihm gebaut worden. Sodann sei Bed in
der Kapelle beigelegt worden, die er gebaut
und gestiftet habe.⁵⁾ Endlich weist Bürger-
meister Amann darauf hin, daß Altar und
Kapelle zu dem Delberg durch jenen Bürger
aufgebaut und gemacht worden sei. Also
sehen wir, folgend den Regeln einer
gesunden Textinterpretation, den
Bürger Konrad Bed von Mengen als
Stifter oder Mitstifter und Erbauer
der Delbergskapelle und des Delberges
und heiligen Grabes 1479 an. Diese
zweiseitige Thätigkeit, Baumeister und Bildhauer
resp. Thonformer in einer Person, ist nichts
Einzigartiges für jene Zeit. Bed ließ vielleicht,
was wir noch etwa zugeben könnten, da er schon
als Stifter auch bezüglich des Planes ein Wort
hatte, die Arbeit in seiner Werkstatt unter seiner
spirituellen Leitung verfertigen. Aber auch so noch
ist er der Baumeister u. d. Bildner des Delbergs.
Der Einwand, daß von diesem Mann nichts weiter
bekannt sei, fand schon oben seine Lösung. Zudem
ist das Gebiet der oberschwäbischen Plastik, auf
welchem seit Jahren besonders unser Kunstnestor
Dr. Probst sich viel Verdienste gesammelt, in
einzelnen Theilen noch eine terra inaccessa ge-
blieben und bietet noch manch lohnende Aus-
beute. Eine weitere Einrede, Bed könnte Bau-
meister der Kapelle sein, allein die Gruppen
werden später eingefügt sein, kann dem Wortlaut
unserer Urkunden gegenüber nicht Stand halten.
Wo eine Delbergskapelle, muß ein Delberg da

¹⁾ 2. Oktober.

²⁾ Bücherei, Bibliothek.

³⁾ 15. (16.) Juli.

⁴⁾ 25. Mai 1492.

⁵⁾ Darüber, daß bauen und stiften synonyme
Ausdrücke sind für stiften, ist mir nichts bekannt.

sein (a parte potiori sit denominatio). Nun aber hat Beck die Delbergskapelle sammt Zubehör des Delbergs und heiligen Grabes gemacht 1479, und unsere technisch-formale Betrachtung führte die Entstehung in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zurück (Krepler a. a. O. S. XXXVI ins 16. Jahrhundert). Also ist der Schluß berechtigt: Unser Delberg und heiliges Grab stammt, die späteren Zuthaten abgerechnet, aus dem Jahr 1479. Sein Urheber ist K. Beck von Mengen. Daß die Figuren später in der Kapelle aufgestellt worden seien (etwa 17. oder 18. Jahrhundert), vielleicht an Stelle der alten mit Beibehaltung von Form und Inhalt, müßte bewiesen werden. Wir haben aber Nachrichten über einzelne kleinere Zuthaten am Delberg in späterer Zeit, aber keine über eine solch' durchgreifende Aenderung. In späterer Folgezeit hätte man so „archaisch“ nicht mehr renovirt resp. umgebaut. Dem Meister und Stifter kommen bei der Arbeit seine weiten Reisen im In- und Ausland nebst seinem vielen Geld zu gut. Das Werk selbst lobt seinen Meister, der künstlerisch auch insofern fühlt, weil er nicht den letzten, sondern den vorletzten Akt der Scene schildert, es der Phantasie des Beschauers überlassend, den Schlußeffekt sich selbst vorzustellen.

III.

Nicht bloß die Bücher, sondern auch die Bildwerke haben ihre Geschichte und Geschichte. Es sei uns gestattet, noch in Kürze darauf einzugehen. Dem aufmerksamen Beschauer unseres Delberges ist es nicht entgangen, daß an dem Felsgestein, vor welchem Jesus betend kniet, zwei Wappenschilder sich befinden (auf der Illustration dem Inhalt nach nicht erkenntlich), nämlich das Waldburgische und Fürstenbergische Wappen. Wie finden diese hier einen Platz? Mengen gehört, wie wir oben gesehen, zum Hausbesitz von Desterreich. Von letzterem wurden die Donaustädte mehrfach verpfändet. (Vergl. darüber Laub a. a. O. S. 51 ff.) 1454 wurden sie als Pfandschaftsstücke den Truchessen von Waldburg unablöslich zugesichert als „Mainsinhabung“. (Bochezer, Gesch. des fürstl. Hauses Waldburg. I. 536 f.) Zur Zeit der Erbauung unserer Delbergskapelle waren die Herren von Waldburg im thatsächlichen Besitz von Mengen und blieben es bis 1680. Nach der tragischen Ermordung des Grafen Andreas von Sonnenberg,¹⁾ Senior des Waldburgischen Gesamtthauses, durch den Grafen Felix von Werdenberg am 10. Mai 1511 im Hunderfänger Neb, zwischen Binzwangen und Hunderfingen, näher bei letzterem Ort (vergl. Bochezer a. a. O. S. 767 f.), kam die Pfandherrschaft an seinen Todtermann Wilhelm, Truchseß zu Waldburg-Trauchburg († 1557). Dessen Sohn Wilhelm vermählte sich 1545 mit Johanna, Gräfin von Fürstenberg (Laub a. a. O. S. 73). Wohl in dieser Zeit wurden die zwei Wappenschilder der Waldburger und Fürstenberger am Delberg angebracht als Zeichen der Pfandherrschaft und wahrscheinlich der Wohlthätigkeit. Möglich wäre auch, daß das bei Errichtung des Delbergs beigezeichnete Waldburgische Wappen später durch das Fürstenbergische ergänzt

wurde. — 1734/36 wurde die Delbergskapelle in ihrer baulichen Gestalt verändert. Am Delberg erinnert daran nur die hölzerne Barockrahme und der unschöne angelus confortans. Auf die letzte Restauration vom Jahre 1883, Mai bis September, um die sich wie überhaupt um die Kirchen und Kapellen in und um Mengen der kunstsinigste + Dekan Kläiber viele Verdienste erworben hat, haben wir zu Eingang hingewiesen. Bis auf diese Zeit lag der Leichnam Christi fast unsichtbar hinter einer kleinen Mauer. Diese wurde abgetragen, der Leichnam wurde sichtbar, der Sarkophag in Mosaikstil umgemodelt, die Bruststücke von Nikodemus und Joseph von Arimathäa zu Kniestücken ergänzt, den beiden Figuren ein Grabtuch in die Hand gegeben. Dies besorgte gut Bildhauer Hofmeister in Waldsee. Maler Teufel von Sigmaringen und Gruber von Mengen gaben dem ganzen Werke einen neuen, warmen, ansprechenden Farbenton. Die schmerzhafteste Mutter hatte bis dahin eine silberne Krone und einen weiten saßartigen Blechmantel. Diese unschönen Attribute wurden entfernt. Die kleine Fensteröffnung im Hintergrund des unteren Bildes wurde verschlossen. Mit sammt der Altarrenovation beliefen sich die Kosten auf 1420 M. (Schluß folgt.)

Künstler und Kunstgegenstände der Schloßkirche zu Ludwigsburg.

1. Schloßkirche und ihr Baumeister. Die Schloßkirche in Ludwigsburg, welche den Katholiken daselbst und in der Umgegend widerwärtig zum Gottesdienst übergeben ist, wurde in den Jahren 1714–1716 von dem Italiener, dem genialen Donato Giuseppe Frisoni, dem Nachfolger des Baumeisters Ketti, in ausschweifendem Stile erbaut, wie auch das ganze großartig angelegte Schloß unter Herzog Eberhard Ludwig, dem Gründer Ludwigsburgs (1677 bis 1733), von ihm mit 600 italienischen Arbeitern erbaut wurde. Das Schiff der Kirche ist ein Rundbau, über welchen sich eine Kuppel wölbt, demselben ist ein Kreis als Chor und je ein Halbkreis als Nebenschiffe mit Halbtüppelwölbung und Gallerieen angebaut. Ein Rechteck mit dem „Fürstenstand“ (Hofloge) dient zur Verlängerung des Schiffes.

Dieser Frisoni (1714–1735) war Major, dann Oberstlieutenant und Baudirektor unter genanntem Herzog und Erbauer einer katholischen Kirche in Ludwigsburg, die unter dem Namen „Frisonisches Lust- oder Wartenhaus“ „mit Lust“ erbaut wurde. Zur Bevölkerung der neugegründeten Stadt wurden nämlich Leute aus allen Gegenden eingeladen, angelockt durch Versprechungen von unentgeltlicher Abgabe eines Bauplazes und Bauholzes und freier Religionsübung. 1710 hatte der Herzog Eberhard Ludwig versichert, daß „das freie Exercitium religionis und das Recht, eine Kirche zu bauen, gestattet sein solle“. Im Ausschreiben v. J. 1715 hatte er wiederholt, „zu deren (sc. Religion) Exercitio soll eine bequeme Gelegenheit angewiesen werden“, wie auch in den Bauplan der Platz für eine katholische Kirche aufgenommen war. Aber die Versprechungen bezüglich der freien Religionsübung

¹⁾ Er residirte in Scheer.

wurden nicht gehalten. Trotz der Versicherung, „in Religionsfachen keinen Gewissenszwang zu üben“, ward den 600 zugeströmten Katholiken nur ein „*exercitium religionis mere privatum*“ gestattet oder tolerirt. Sie mußten den Gottesdienst bald da, bald dort, zuerst in einem Saal des Schlosses, dann im Drangeriehaus im Sommer, „als die Pomoranzen im Freien waren“, dann ambulatorie in Privathäusern feiern, die Kinder protestantisch taufen lassen, konnten die Ehe nicht einsegnen, die Toten nicht kirchlich begraben, nicht einmal mit der Leiche gehen, nicht öffentlich beten; Kranke und Malesitanten durften nur mit Erlaubniß des protestantischen Pfarramts besucht werden. Beim Versehen eines kranken Soldaten ohne Erlaubniß wurde ein Verweis ertheilt; für feierliche Abhaltung einer katholischen Beerdigung später eine Strafe von 10 fl. und für eine vollzogene Taufe eine solche von 14 fl. 1739 angelegt.

Da baute Frisoni eine katholische Kirche in der Schornborfer Straße als sein „Lust- oder Gartenhaus“ mit vier daranhängenden Kapellen. Am 18. September 1724 wurde der Grundstein von den hiesigen katholischen Geistlichen und den Kapuzinern von Weil der Stadt gelegt, wobei von drei katholischen Frauen, Frisoni, Netti und Mattei, drei Hammerschläge vollzogen wurden. Von dem italienischen Priester Joh. Jac. Cioja de Malesco, Probst zu Zino bei Como, wurde sie eingeweiht. 1725 wurde von dem Herzog ad interim gestattet, im Frisonischen Gartenhaus den Gottesdienst zu halten, ebenso am 4. Juni 1826, solange der Baumeister Netti mit 600 Arbeitern einen Accord zu vollführen hatte. Dagegen wurde 1729, als Frisoni sein „Gartenhaus“ erweitern wollte, dasselbe nicht gewährt, wie auf die Anzeige, die Katholiken seien bei einer Beerdigung auf die Kniee niedergefallen, haben — den Rosenkranz, Ave Maria und Glauben mit lauter Stimme gebetet, geantwortet wurde: „wir würden nicht allein die schleunigste Zerstörung dieser Actuum thun und die Hauptpersonen sogleich in carcerem bringen zu lassen, nicht ermanget haben, wenn wir die Anzeige in instantia erhalten hätten“. Als Frisoni unter dem Nachfolger Oberhards, unter dem katholischen Herzog Carl Alexander (1733—1737) starb (am 30. Nov. 1735), war erlaubt worden, die Leiche in der Stille in Leffingen zu begraben. Da bat Netti, es möge gestattet werden, daß man bei Abführen der Leiche dieses so verdienten Mannes eine kleine Viertelstunde lang die Glocke in der Stadtkirche läute, was aber nicht gestattet, sondern „rotunde abgeschlagen“ wurde, wie auch eigene Kirchenbücher, eigenes Lehrbuch, Vortragen eines Kreuzes bei Beerdigungen in jener Zeit verboten war. Ja selbst bei der Beerdigung dieses katholischen Herzogs Carl Alexander erschwerte der protestantische Administrator Carl Rudolph (für den erst 9jährigen Sohn Carl) die katholischen Ceremonien und that Einsprache gegen die katholische Erziehung der Kinder. Diese Kirche oder das Gartenhaus des Frisoni sollte unter dem katholischen Herzog Carl (1744—1793), der mit 16 Jahren für volljährig erklärt wurde und selbst kein Gelächte beim Gottesdienst anwenden durfte, geschlossen und nur der Gottesdienst in der Hofkapelle des Herzogs besucht

werden; aber auf Drängen des französischen Gesandten Marquis de la Noué mit Repressivmaßregeln von Seite seiner Regierung gegen protestantische Kirchen blieb sie geöffnet bis zum Erbvergleich 1770, wo sie am 11. Januar geschlossen werden mußte. 1772 mußte auch das Allerheiligste aus ihr entfernt werden trotz des energischen Widerstandes des Hofaplan's Schreyer. 1800 wurde diese katholische Kirche, das „Gartenhaus Frisoni“, wegen Baufälligkeit abgetragen und der Platz von der katholischen Gemeinde verkauft. 2. Carloni und sein Altarbild. Neben Baudirektor Frisoni war am herzoglichen Hofe thätig der Hofmaler Carlo Carloni, ebenfalls ein Italiener. Von ihm stammt das große Altarbild in der Schloßkirche, auf Leinwand gemalt, ebenso Oelgemälde in der Heilig-Blutkirche in Weingarten (Keppler, Württ. kirchl. Kunstatlerthümer. S. 273). Dieses Altarbild war viele Jahre unkenntlich, so viel lag Staub und Schmutz auf demselben; kaum ein paar Figuren konnte man unterscheiden. Selbst eine frühere „Renovation“ hat den Inhalt der Darstellung nicht erkennen lassen. Sagt doch ein Eintrag in die Pfarrchronik: „Im September 1861 wurde das Altarbild über dem Hochaltar auf Kosten der Finanzkammer restaurirt. Man weiß aber doch nicht, was es eigentlich vorstellen soll.“ In diesem Sommer feierte nun die Darstellung des heiligen Abendmahles von Carloni seine Auferstehung aus dem Schmutzübergang und zwar in schöner Farbenpracht. Die Composition ist zwar etwas eigenthümlich, der Tisch mit Christus und den Aposteln läuft seiner Länge nach quer über das Bild. Christus in der Mitte am vorderen Rand reicht eben die verwandelte Brods-gestalt einem Apostel, dessen rechte Schulter entblößt ist. Der hl. Johannes an der Hinterseite des Tisches sieht andächtig zu, während ihm ein Apostel (wohl Petrus) an der linken Ecke des Tisches den Kelch zuschiebt oder denselben von sich weist mit Rücksicht auf die Speise, welche er jetzt erhalten soll, und ein anderer Apostel mit gefalteten Händen vor dem Antlitz andächtig betet, den Rücken dem Zuschauer zuehend. Auf der andern Seite des Tisches rückwärts von Christus knien zwei Apostel, einer ganz im Schatten, die andern sind sitzend am Tische dargestellt, ebenfalls stark im Schatten. Ueber dieser Kommunion erscheinen fast ganz nackte Engel mit Gesten der Verwunderung über den Vorgang, während unterhalb der Abendmahlsdarstellung ein Diener mit entblößtem Nacken und Rücken in knieender Stellung Wein in ein Glas eingießt, und von einer weitem Person, die nur als Halbfigur in die Fläche hereinschaut, auf die heilige Handlung mit dem Finger der ausgestreckten rechten Hand hingewiesen wird. Ist auch die Behandlung des Gegenstandes eine eigenthümliche, entsprechend der Kunststrichung am Anfang des 18. Jahrhunderts, nicht einseitige, etwas indecente (nackte Körpertheile), mit forcirten Körperstellungen, so bilden doch einzelne Apostel schöne und wahre Charakterköpfe und bietet das Ganze in seinem gut erhaltenen Farbenschmelz — das Bild wurde nur gereinigt und mit Lack wieder versehen — eine Zierde des Gotteshauses.

Von dem gleichen Künstler stammt auch das

große Kuppelgemälde, darstellend das himmlische Jerusalem, al fresco gemalt. Von dem Bruder dieses Italieners, von Diego Carloni rühren die beiden Alabastergypsfiguren zu beiden Seiten des Hochaltars her: David und Salomon. Er verfertigte auch die Stuccaturen und Figuren in der Klosterkirche in Weingarten. (ib. 273.)

3. Hofmaler Colomba. Als zweiter Maler an der Schloßkirche ist zu erwähnen: Lucca Antonio Colomba, „Sr. Hochfürstl. Durchl. wirklicher Hoff-Maler“. Er bemalte die Halbkuppeln oberhalb der Gallerieen der Nebenschiffe: auf der Evangelienseite mit der Darstellung Jesu im Tempel, auf der Epistelseite mit zwölfjährigen Jesusknaben unter den Lehrern (und im Schloß den Saal al fresco). Von beiderseits finden wir auch Wandmalereien in der frühern Deutschordenskirche (jetzt katholisch) in Heilbrunn, in der ehemaligen Cistercienserkirche in Schöndal und in der einstigen Benediktinerkirche in Zwiefalten (S. Joseph). (ib. 159, 181. 235.)

4. Madonna mit dem Kind. Aus gothischer Zeit birgt diese Pöpstliche eine Madonna, welche das Kind mit beiden Händen vor der Brust dem Beschauer hinhält, und welche aus der gothischen Zeitskirche zu Mühlhausen a. N., die durch ihre Wandgemälde, Flügelaltäre und Altarcapitulen weit bekannt ist, erworben wurde von Stadtpfarrer Ed. Vogt im September 1846, nachdem sie seit der Reformation sich in einem Winkel der Kirche befunden hatte. (Parrchronik.)

5. Die schwere und große Monstranz in guter Renaissancearbeit in Sonnenform in einer Höhe von 82 cm. Der Fuß derselben ist getrieben, mit Steinen, Glasflüssen und Porzellanemails (vier Evangelisten) geschmückt. Ueber demselben bildet den Schaft eine schöne 16 cm hohe Madonna, das Kind mit Scepter in der Rechten und Kreuzen in der Linken mit beiden Händen nach der linken Seite haltend, die Mondschüssel und die Schlange unter den Füßen, mit eiselnem Kleid und Mantel. Das Ostensorium in Herzform ist innen eiseln (Cherubim), außen mit farbigen Steinen umgeben und gekrönt von einer großen silbernen Krone, welche von zwei goldenen Engeln mit Leidenswerkzeugen gestützt ist; darüber ist der heilige Geist in Strahlen angebracht und über demselben Gott Vater mit einer Waage in der Linken; das Ganze ist vom Pelikan, seine Jungen mit seinem Blute nährend, gekrönt. Umgeben ist das Ostensorium und die Krone von Porzellanemailschildchen, welche von Blumengewinden, Bändern zusammen gehalten werden, übersät mit Steinen und Glasflüssen. Auf dem Porzellanemail ist dargestellt: über dem Schaft: das Abendmahl, dann folgt rechts aufwärts Josua und Caleb mit der Traube, links die eiserne Schlange, darauf das Opfer Isaaks und die Himmelsleiter Jakobs, darüber das Opfer Melchisedechs und Moyses nach der Sündfluth, endlich Moyses vor dem brennenden Dornbusch und Wasser aus dem Felsen schlagend. Den Hintergrund bildet ein Gewinde von Trauben und Weinlaub, ebenfalls hinten mit Steinen und Glasflüssen und Glasschmelz besetzt. Der Rand ist umgeben von hängenden Glasflüssen. Die Lunula auf hohem Fuß ist mit acht Steinen und Perlen besät und hinten von blauem Email

überzogen. Als Verfertiger dieser Goldschmiedearbeit nennt sich am Fuße der Monstranz eingravirt: „Wormatien. Joannes Groh — inventor — et fecit“; dazwischen: „hoc opus 18. Xbris — 1731 incoepitum — 18. Xbris 1733 peractum“ (zu erwähnen sind noch zwei elfenbeinerne Kreuzfigür, sehr fein und kunstvoll ausgearbeitet und einige Tafelgemälde: Heilige Familie mit landschaftlichem Hintergrund und Heinrich Suso (Stirne bekränzt, Christuskind auf einem Baum) mit der Inschrift: „B. Henricus Suso, ord. Praed. Mner (Magister) Actrae Sapientiae obiit Ulmae, ubi corpus ejus integrum repertum 1623“ (geb. 1300, 21. März in Ueberlingen, † 1365). Beide Bilder sind gut ausgeführt und erhalten; dagegen etwas verborben das Bild der hl. Theresia und Katharina von Ricci.

Literatur.

Kurzer Abriss der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für höhere Töchterschulen, Mädchenpensionate und ähnliche Lehranstalten bearbeitet von M. W. Neufsee. Innsbruck. Druck und Verlag von Felician Rauch. 1898. VI und 224 Seiten in 8°. Preis: broschirt M. 1.30, in Leinwandband M. 1.60.

Eine kunstsinvolle Klosterfrau, die in Desterreich als Lehrerin wie als Schriftstellerin bekannte Ursulinerinnen-Chorfrau in Innsbruck, bietet uns hier einen Abriss der Kunstgeschichte, der vier Eigenschaften hat, die einem solchen Buche in erster Linie nothwendig sind: er ist kurz, ganz übersichtlich geordnet, gut durchgearbeitet und billig im Preise. Die Einteilung ist die in allen kunstgeschichtlichen Werken übliche, nämlich nach Hauptepochen und nach den einzelnen Künsten. Wir finden behandelt die Kunst: 1. des Alterthums (Israeliter, Aegyptier, Assyrier und Babylonier, Indier, Chinesen und Japanesen, Griechen und Römer); 2. des Mittelalters (altchristliche, islamitische, romanische, gothische Kunst); 3. der Neuzeit (Renaissance, das 19. Jahrhundert), und zwar in den drei Zweigen der Architektur, Plastik und Malerei. Man findet seit einer Reihe von Jahren in den Unterrichtsplan höherer Mädchenschulen die Kunstgeschichte aufgenommen, und hat dieser Unterricht heutzutage auch seine Berechtigung. Kommen ja unsere „höheren Töchter“ so vielfach auf Reisen und werden in alle passenden und unpassenden Museen und Gallerieen mitgenommen; auch haben sie heute so vielfach Gelegenheit, wie die Verfasserin mit Recht hervorhebt, die Kunstgeschichte der Vergangenheit und Gegenwart in guten Reproduktionen kennen zu lernen. Aber man denke nur, was oft reproduziert wird! Da ist es nun unserer modernen Kunstrichtung gegenüber ganz am Platze, wenn auch das empfängliche Auge der weiblichen Jugend auf das wahrhaft Schöne im christlichen Sinne des Wortes hingelenkt wird. Das Buch bringt keine Abbildungen, und gibt die Verfasserin hiefür zwei Gründe an. Die Clichés, meint sie, geben das Bild gewöhnlich so unvollkommen, daß sie durchaus keine entsprechende Vorstellung von dem Werke des Künstlers

vermitteln. Das ist aber kein Grund, da man ja auch gute Abbildungen sich verschaffen kann. Besser läßt sich der zweite Grund hören, daß das Werkchen zunächst den Zweck habe, ein Schulbuch zu sein, d. h. zum Nachlernen des in der Schule Vorgetragenen zu dienen. Entsprechende Anschauungsmittel zum Unterricht in der Kunstgeschichte lassen sich aber heutzutage leicht beschaffen, wofür dann die Verfasserin auch einige Fingerzeige gibt. Schließlich die Bemerkung, daß der „Kurze Abriss“ trotz des Titels „für Töchter Schulen und Mädchenpensionate“ allen denjenigen gute Dienste leisten wird, welche sich kurz und schnell in der Kunstgeschichte orientiren wollen; er ist eine geeignete Einführung in die Fachliteratur.

Die evangelische Erlöserkirche in Jerusalem. Von J. Adler, wirklicher Geheimrer Oberbaurath. Mit vier Abbildungen. Berlin. 1898. Verlag von Wilhelm Ernst und Sohn.

Kurz vor der Kaiserreise ins heilige Land ist obige Schrift erschienen als „Erweiterter Sonderdruck aus dem Zentralblatt der Bauverwaltung“, Jahrgang XVIII, Nr. 32 und 33. Der Verfasser erhielt im August 1871 von Vastem aus den Befehl, eine Ausmessung der bis dahin ausgegrabenen Baulichkeiten vorzunehmen und damit einen Entwurf und Kostenanschlag für den Wiederaufbau der Kirche und ihrer Nebenbauten zu verbinden. Aber erst im Herbst 1893 konnte nach vielen Verhandlungen der Grundstein gelegt werden. Der Verfasser gibt nun zuerst eine Uebersicht über die Lage des Platzes und die Gebäulichkeiten, die ehemals hier standen; er stellt fest, „daß der ganze Häuserblock während der Kreuzzüge dem Johanner-Orden gehört hat“. Dann konstatirt er, welche außergewöhnliche Sorgen und Schwierigkeiten für alle Beteiligten die Ausführung des Hauses bereitet habe, „besonders für den leitenden Baumeister, dem es oblag, mit den gänzlich unerfahrenen und dabei leichtsinnigen und zur Trägheit neigenden Arabern einen für orientalische Verhältnisse selten komplizirten Bau möglichst rasch fertig zu stellen“. Die Schrift enthält in ihren Abbildungen eine Nordwestansicht der Kirche, einen Grundriß, die Ansicht der Westfront und einen Querschnitt durch Querschiff und Langhaus. Für den Glockenthurm, welcher 45,50 Meter hoch ist, hat der Kaiser die Entwurfskizze eigenhändig gezeichnet. „Auch für die architektonische und malerische Durchbildung des Innern hat die gleiche kaiserliche Huld und Fürsorge mehrfach fördernd eingegriffen.“

Katechismus der Malerei von K. Kaupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 Tafeln. In Originalleinenband 3 M. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Es wäre ein Mißverständniß, wenn Jemand obigen Katechismus kaufen würde in der Absicht, daraus malen zu lernen; bloß durch das Lesen eines Buches wird ein solcher Zweck niemals erreicht werden. Der Verfasser stellt sich denn

auch gar nicht diese Aufgabe, sondern er will dem angehenden Künstler oder Dilettanten ein Erklärer und Berather werden, er will ihm Winke geben in Bezug auf Technik und Material der Malerei. Und es findet wirklich auch der angehende Künstler in dem gut ausgestatteten Büchlein die richtige Stelle, wo er in den dringendsten derartigen Fragen immer ausreichende Antwort finden wird. Das Werkchen erscheint schon in dritter Auflage und ist diesmal ein besonderes Kapitel über Tempera neu aufgenommen worden, das von dem Marinemaler Hans Peteresen bearbeitet ist, ferner ist neu der Abschnitt über den photographischen Apparat und seine Anwendung für malerische Zwecke, von dem Fachmann H. Frank in München. Die instruktiven Abbildungen erläutern besonders das wichtige Kapitel über das Zeichnen.

Annoucen.

Neucs Kunstwerk ersten Ranges!

Die Glorie

des hl. Thomas von Aquin

des engelgleichen Lehrers und Patrons aller katholischen Schulen.

Dargestellt in den

Wandgemälden von Ludwig Seitz

in der Gallerie der Kandelaber im Vatikan.

Ein Cyklus von 6 grossen Freskenbildern

sorgfältigst in Lichtdruck ausgeführt.

Mit erläuterndem Text von J. J. Berthier, Professor.

Prachtalbum

in quer Imperial-Folio Mk. 24.—.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung sowie von der

Verlagsanstalt Benzinger & Co. A.G.

in Einsiedeln, Waldshut, Keln a. Rh.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothguß, von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Willy. Seidlmann,

(Selb- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Heilige Familie

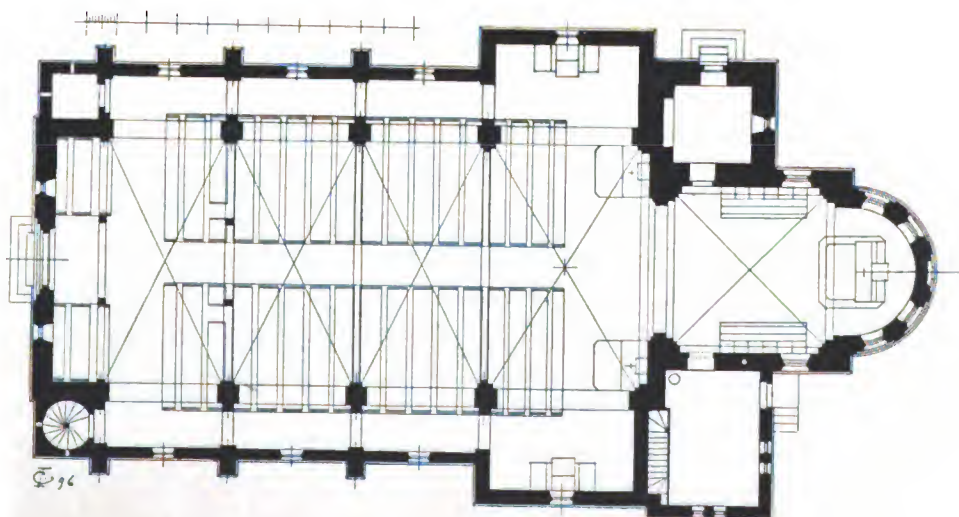
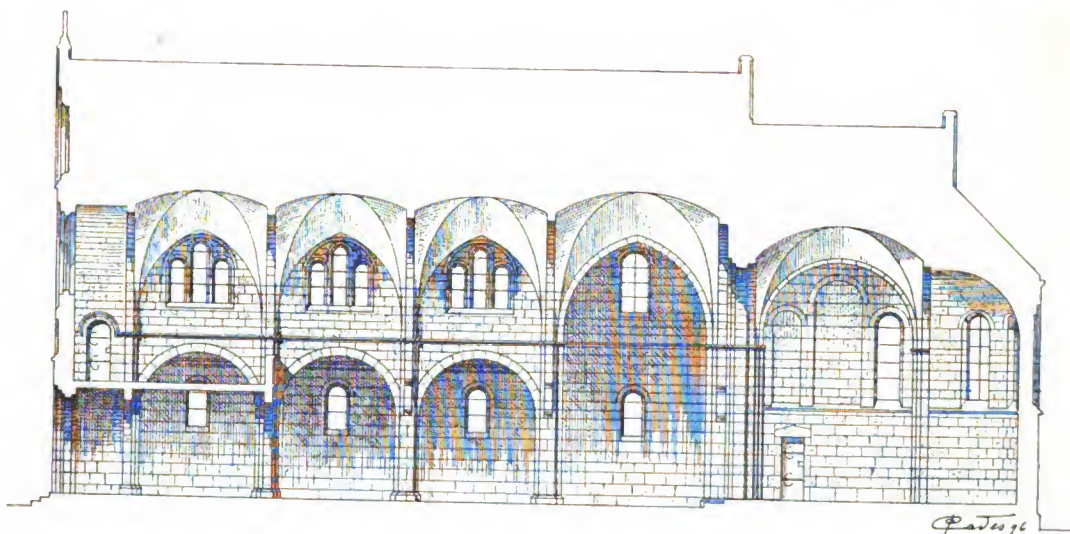
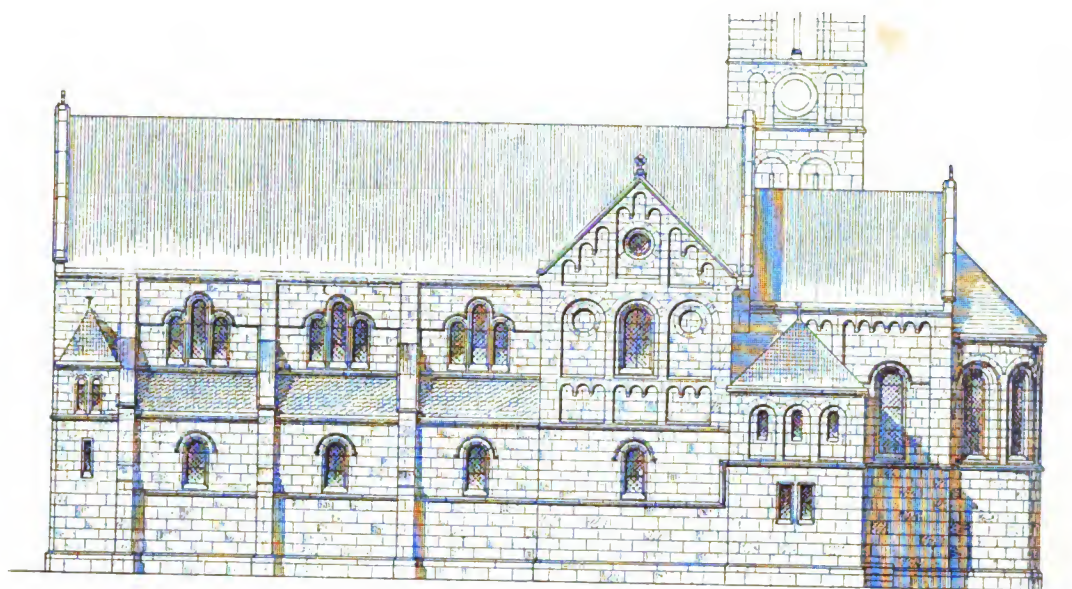
Altargemälde e. bekannt. Künstl. auch vollständig. Altar billig. Photogr. send. gratis. J. M. 3. Exp. d. Bl.

Dieser Nummer liegen zwei Prospekte bei von der Verlagsanstalt Benzinger & Co. A.G. in Einsiedeln (Schweiz):

1) Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

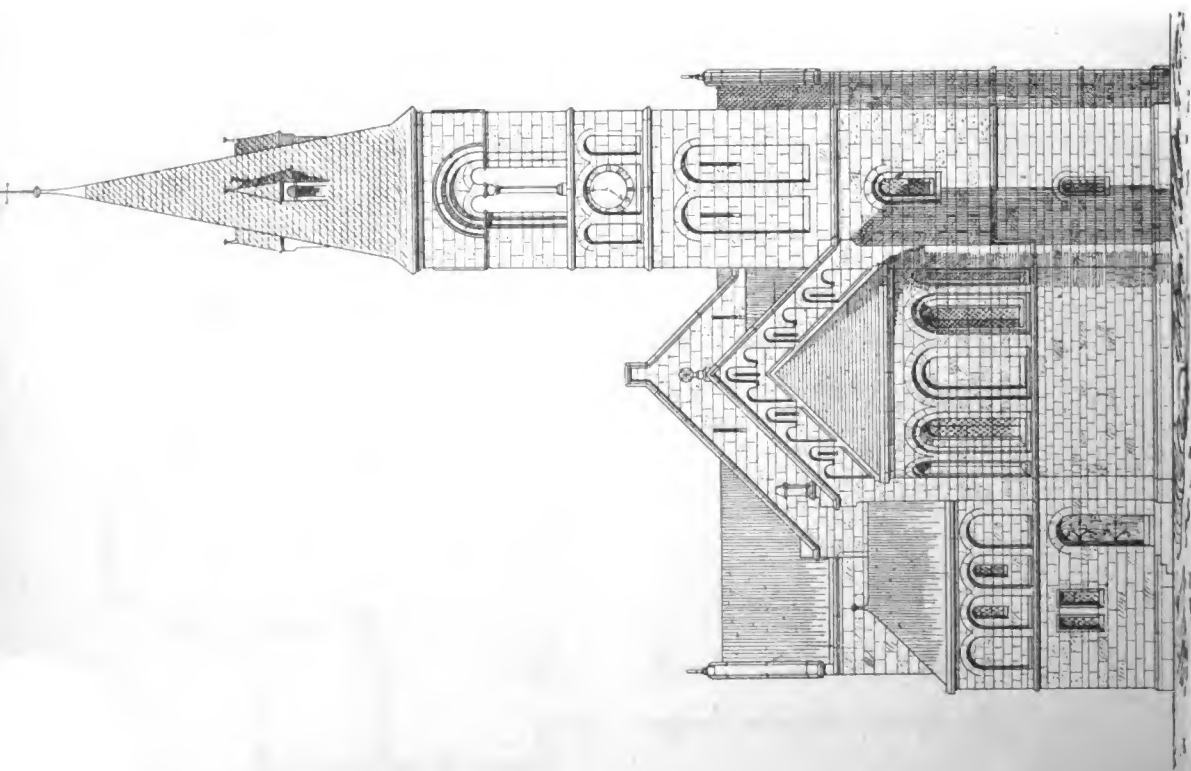
2) Der Vatikan. Die Päpste und die Zivilisation etc.

Stuttgart, Buchdruckerei der Allg.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



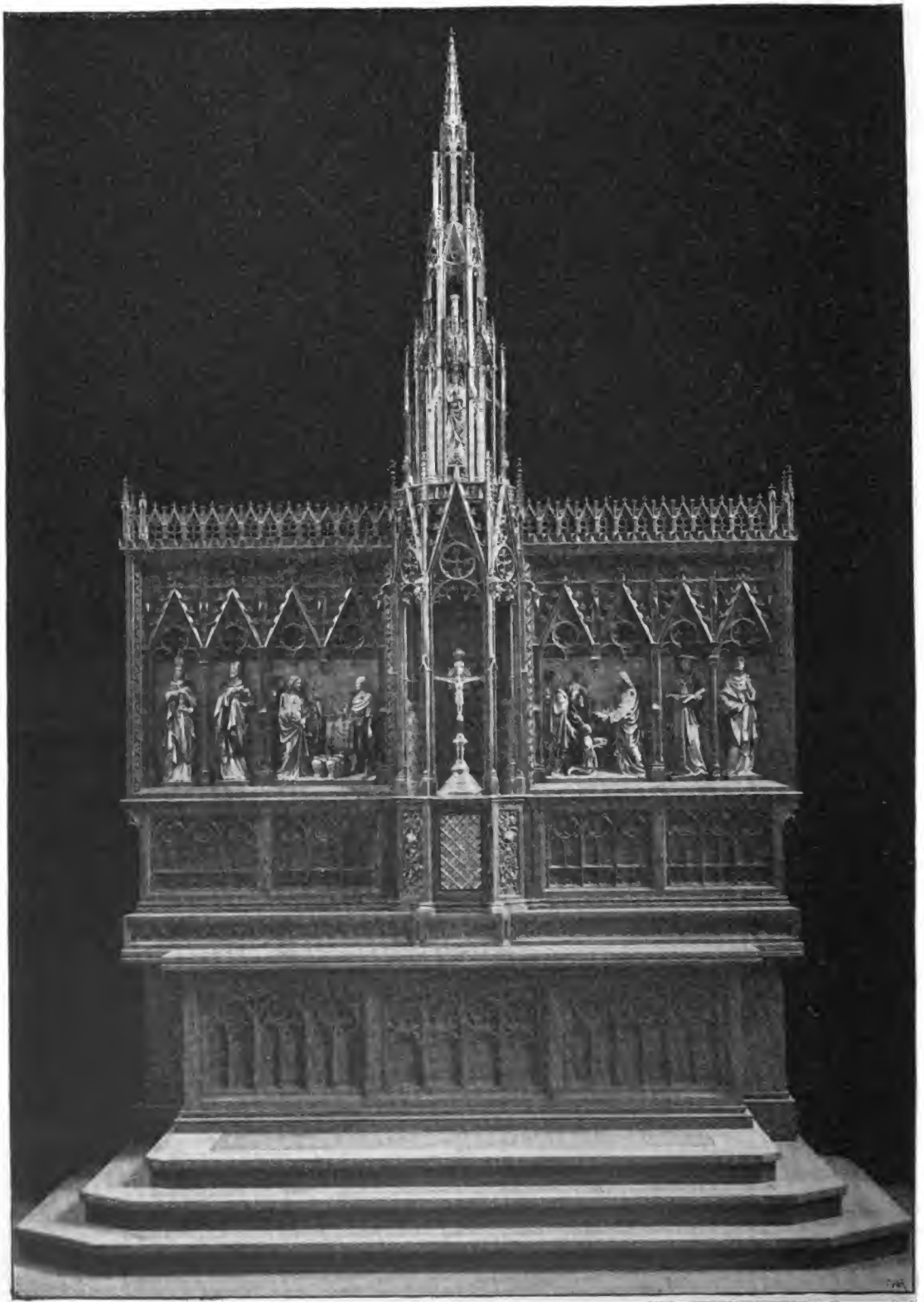
Drawing 1898. Pl. 5.

Trinity Church



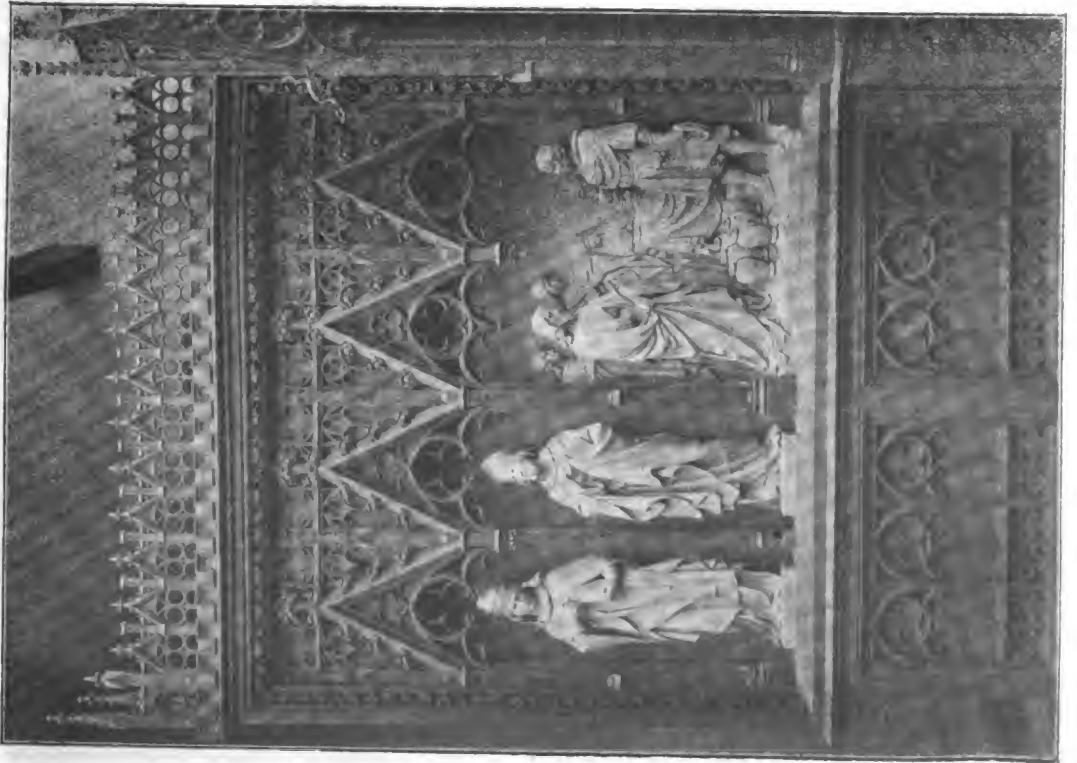
Kirche Urach.

J. B. 1896



Archiv 1898.
Der Hochaltar

Digitized by Google



Dr. 1.
in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.



St. Bruno.

Archiv

Handl. dem Entwurf von Hans Baldung Grien

Digitized by Google



398. Nr. 8.

St. Hugo.

aus der Graf Douglas'schen Gemäldesammlung.



Mater dolorosa.

Archiv

Nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien und Hans K.



98. Nr. 7.

St. Wolfgang.

In d. J. aus der Graf Douglas'schen Gemäldesammlung.

